

Il recupero è, e nasce, come ogni progetto, come una delle possibili soluzioni, delle possibili sintesi di un problema complesso, come complesso di interventi finalizzati a trasformare, restaurare, conservare, riusare preesistenti oggetti architettonici e/o edilizi integrandoli il più possibile nel rispetto dell'esistente, (sia negli aspetti fisici e materici, come in quelli immateriali e immanenti: il significato, la storia, ecc.), considerando il futuro utilizzo del bene riferito alle esigenze dei fruitori e alle risorse (in senso lato) disponibili. Come ogni progetto, e forse più, il recupero richiede un approccio interdisciplinare che coinvolga diverse figure e attori, come gli architetti, gli ingegneri, gli storici, gli storici dell'arte, gli archeologi, i restauratori, gli impiantisti, i geologi, ecc.

MAURIZIO BRADASCHIA

RESTAURO  
RECUPERO  
EDILIZIO  
RECUPERO  
URBANO

IL RIUSO

DELL'ARCHITETTURA



MAURIZIO BRADASCHIA



ISBN 978-88-5511-010-5

Euro 22,00

**Maurizio Bradaschia** (Trieste, 1962) – iF Design Award 2017, Iconic Awards 2017, German Design Award 2018 – si laurea in Architettura presso lo IUAV nel 1987 con Luciano Semerani. Consegue il Dottorato di Ricerca presso l'Università "La Sapienza" di Roma, è professore associato confermato a Trieste, dove insegna "Progettazione Architettonica" e "Architettura dei Grandi Complessi" presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura.

Abilitato in prima fascia nel settore concorsuale 08/C1 Design e Progettazione Tecnologica dell'Architettura, fa parte del Collegio Docenti del Dottorato di Ricerca in Architettura – Teorie e progetto dell'Università di Roma, Sapienza, Dipartimento di Architettura e Progetto. Ha tenuto seminari e conferenze presso la Columbia University di New York, la Facoltà di Architettura di Las Palmas di Gran Canaria, la Technische Universität Wien, la Facoltà di Architettura della Tianjin University in Cina, la Facoltà di Architettura dell'Obafemi Awolowo University di Ile-Ife in Nigeria e nelle principali Università italiane. È fondatore e Direttore della rivista internazionale di Architettura, Arte, Comunicazione e Design "Il Progetto".

È stato uno dei 65 architetti invitati alla Mostra "Dal futurismo al futuro possibile nell'architettura italiana" in occasione delle manifestazioni per Italia in Giappone 2001.

Ha partecipato alla Biennale di Venezia nel 2000, nel 2004 e nel 2010. È stato Assessore alla Pianificazione Territoriale del Comune di Trieste.



© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2019

Proprietà letteraria riservata.  
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa  
pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,  
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

Consulenza redazionale  
Martina Steffinlongo

Impaginazione  
Gabriella Clabot

ISBN 978-88-5511-010-5 (print)  
ISBN 978-88-5511-011-2 (online)

EUT Edizioni Università di Trieste  
via Weiss 21, 34128 Trieste  
<http://eut.units.it>  
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

**MAURIZIO BRADASCHIA**

# **IL RIUSO DELL'ARCHITETTURA**

**RESTAURO,  
RECUPERO EDILIZIO,  
RECUPERO URBANO**



*alle mie figlie  
Francesca e Giulia*



# SOMMARIO

<b>PREMESSA</b>	<b>11</b>
<b>CAPITOLO 1</b> Il recupero edilizio	<b>17</b>
<b>CAPITOLO 2</b> Restaurare o conservare, i padri teorici	<b>21</b>
<b>CAPITOLO 3</b> Vero o falso, autentico o contraffatto? La questione del valore	<b>29</b>
<b>CAPITOLO 4</b> Architettura e progetto. Storia e restauro	<b>45</b>
<b>CAPITOLO 5</b> Il tema della stratificazione	<b>51</b>
<b>CAPITOLO 6</b> Recupero e riuso	<b>67</b>
<b>CAPITOLO 7</b> Il recupero delle aree urbane. Il caso del porto vecchio di Trieste	<b>119</b>
<b>APPENDICE A</b> Appendice – Le “Carte del Restauro”	<b>141</b>
<b>APPENDICE B</b> Manifesto della Society for the Protection of Ancient Buildings	<b>205</b>
<b>APPENDICE C</b> Appendice normativa	<b>209</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>223</b>





*“Una delle caratteristiche più notevoli dell'animo umano – scrive Lotze – è, fra tanto egoismo nei particolari, la generale mancanza di invidia del presente verso il proprio futuro”. La riflessione porta a concludere che l'idea di felicità che possiamo coltivare è tutta tinta del tempo a cui ci ha assegnato, una volta per tutte, il corso della nostra vita. Una gioia che potrebbe suscitare la nostra invidia, è solo nell'aria che abbiamo respirato, fra persone a cui avremmo potuto rivolgerci, con donne che avrebbero potuto farci dono di sé. Nell'idea di felicità, in altre parole, vibra indissolubilmente l'idea di redenzione. Lo stesso vale per la rappresentazione del passato, che è il compito della storia. Il passato reca seco un indice temporale che lo rimanda alla redenzione. C'è un'intesa segreta fra le generazioni passate e la nostra. Noi siamo stati attesi sulla terra. A noi, come ad ogni generazione che ci ha preceduto, è stata data in dote una debole forza messianica, su cui il passato ha un diritto. Questa esigenza non si lascia soddisfare facilmente. Il materialista storico lo sa.*

Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*

**PREMESSA**

---

*Nella pianificazione, conservare e costruire sono momenti di un medesimo atto di coscienza, perché l'uno e l'altro sono sottoposti ad un medesimo metodo: conservare non ha senso se non è inteso nel significato di attualizzazione del passato e costruire non ha senso se non è inteso come continuazione del processo storico: si tratta di chiarire in noi il senso della storia. Conservare e costruire sono atti creativi<sup>1</sup>.*

Il recupero edilizio appartiene al mondo del progetto. Non è disgiungibile da esso. Recuperare, restaurare, conservare, altro non sono che modalità di approccio al tema del progetto di architettura seguendo modalità e approcci al tema distinti e particolari.

Il recupero è, e nasce, come ogni progetto, come una delle possibili soluzioni, delle possibili sintesi di un problema complesso, come complesso di interventi finalizzati a trasformare, restaurare, conservare, riusare preesistenti oggetti architettonici e/o edilizi integrandoli il più possibile nel rispetto dell'esistente, (sia negli aspetti fisici e materici, come in quelli immateriali e immanenti: il significato, la storia, ecc.), considerando il futuro utilizzo del bene riferito alle esigenze dei fruitori e alle risorse (in senso lato) disponibili. Come ogni progetto, e forse più, il recupero richiede un approccio interdisciplinare che coinvolga diverse figure e attori, come gli architetti, gli ingegneri, gli storici, gli storici dell'arte, gli archeologi, i restauratori, gli impiantisti, i geologi, ecc.

---

<sup>1</sup> E. N. Rogers, "Verifica culturale dell'azione urbanistica", intervento al VI convegno nazionale di urbanistica in Lucca, 9-11 novembre 1957, pubblicato in E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Torino, Einaudi, 1958, p. 318.

Il tema del recupero è vasto: si occupa di oggetti monumentali, di singole fabbriche come di ambienti urbani più o meno estesi, di centri storici e di periferie, di aree industriali, di aree ferroviarie, di infrastrutture. Si occupa dell'ambiente antropizzato, costruito e non.

Il recupero comprende tutte le operazioni edilizie sull'edificato a tutte le scale e si misura con la necessità di trasformare, riusare e/o conservare fisicamente il patrimonio architettonico-edilizio, il patrimonio storico e, di conseguenza, le sue prestazioni, prevedendo, in larga misura, destinazioni d'uso e funzioni, anche diverse da quelle originarie.

Il progetto di recupero non si riferisce unicamente al patrimonio storico-architettonico ma, come abbiamo visto, si rivolge alla totalità dell'edificato, sia si tratti di un singolo edificio che di un ambiente urbano.

Il processo di recupero, riuso e rifunzionalizzazione permette alle città di riappropriarsi di edifici e aree in disuso e in stato di degrado, trasformandole in infrastrutture al servizio della vita culturale ed economica della comunità.

Recupero che non si riferisce unicamente alla ricomposizione geometrico-formale dei manufatti, ma che riguarda, spesso, anche gli aspetti funzionali degli edifici, soprattutto nei casi più specifici del recupero all'uso di un manufatto. Recupero sempre necessariamente compatibile con la preesistenza, che non imponga, preferibilmente, modifiche eccessive all'edificio originario. Risulta pertanto necessario che ogni progetto di recupero si confronti approfonditamente con i caratteri specifici e di unicità dell'edificio su cui si interviene per non rischiare di perderne o snaturarne l'identità storica, senza cancellare, ma possibilmente esaltando, evidenziando, le stratificazioni e le successive modificazioni dell'edificio avvenute nel corso del tempo.

La terminologia, per i progetti di recupero, è standardizzata dal protocollo europeo "UNI 10914-1:2001. Qualificazione e controllo del progetto edilizio di interventi di nuova costruzione e di interventi sul costruito – Terminologia<sup>2</sup>".

---

2 Nel mese di aprile 2005 sono state infatti pubblicate 2 norme in materia di qualificazione del progetto per gli interventi sul costruito.

La prima (UNI 11151) è una norma quadro che definisce le fasi processuali di questi tipi di interventi, la seconda (UNI 11150) è suddivisa in 4 parti e tratta i criteri generali, la terminologia, la definizione del documento preliminare alla progettazione, la pianificazione della progettazione, le attività analitiche e lo sviluppo e controllo della progettazione degli interventi di riqualificazione.

## ■ NORME UNI 11151

La UNI 11151 definisce le fasi del processo edilizio di intervento sul costruito, evidenziandone le specificità, le sequenze temporali, le relazioni e i vincoli caratteristici e definisce inoltre i parametri per valutare l'efficacia/efficienza del relativo progetto. La norma pone l'accento sulle specificità del processo edilizio di interventi sul costruito, il quale si caratterizza soprattutto per:

- la presenza di attività analitiche (informative, prediagnostiche, di rilievo e diagnostiche) che riguardano il bene edilizio oggetto dell'intervento e il suo contesto
- l'opportunità di orientare ogni livello di decisione, di conservazione e/o trasformazione dell'esistente, con adeguate informazioni sulle condizioni e sui valori in gioco
- la possibilità di interventi contenuti nel tempo (con progetti con poche variabili per casistiche semplici o con progetti con molte variabili per casistiche complesse) e di interventi continui nel tempo (anche con variazioni di fasi analitiche, molteplicità di criteri, commistione di obiettivi e modalità di intervento).

La UNI 11150-1, oltre a trattare i criteri generali e la terminologia, riguarda la definizione del Documento Preliminare alla Progettazione, considerando i livelli di approfondimento per tutte le tipologie di intervento sul costruito (riqualificazione, manutenzione, riuso, demolizione) e sviluppando in modo particolare:

- la specificità del programma del singolo intervento
- i livelli di definizione del programma
- la qualificazione, il controllo e i contenuti del programma.

La UNI 11150-2 riguarda, invece, la pianificazione della progettazione, considerando e sviluppando in modo particolare:

- la definizione della tipologia di incarico di analisi, di progetto e di controllo
- l'assolvimento degli incarichi di analisi, di progetto e di controllo.

La UNI 11150-3 sulle attività analitiche completa il quadro delle prescrizioni di carattere generale, ponendo particolare attenzione allo sviluppo del progetto di diagnosi.

Tra le diverse possibili tipologie di intervento sul costruito, la UNI 11150-4 riguarda lo sviluppo e il controllo del progetto edilizio di intervento di riqualificazione sul costruito, intendendo la riqualificazione come combinazione di tutte le azioni tecniche, incluse le attività analitiche, condotte sugli organismi edilizi ed i loro elementi tecnici, finalizzate a modificare le prestazioni per farle corrispondere ai nuovi requisiti richiesti. Le altre possibili tipologie di intervento saranno considerate in parti successive della norma, da sviluppare in futuro.

Queste nuove norme vanno ad affiancarsi alle UNI 10722 e UNI 10723 sulla qualificazione del progetto di nuovi interventi, già pubblicate da qualche anno ed attualmente in fase di revisione.

Di origine ottocentesca – il tema del restauro e della conservazione risalgono scientificamente al XIX secolo –, il concetto di *recupero* diviene centrale nella prassi progettuale, con la legge 457, nel 1978.

È proprio a seguito della promulgazione di tale legge che vengono forniti termini organici ed abituali circa il recupero dell'esistente. Tale legge, infatti, introduce per la prima volta, nel panorama normativo italiano, strumenti (il Piano di Recupero) e metodi per il recupero, rappresentando tuttora il principale strumento attuativo introdotto nella normativa italiana<sup>3</sup>.

Il recupero è considerato in ambito europeo (dall'Unione Europea) secondo l'accezione più tipica, ovvero inteso come recupero edilizio. Nelle politiche europee il tema è divenuto centrale dagli anni novanta, secondo un atteggiamento in linea con una politica partecipativa tipica dell'Unione Europea. Già a partire dagli anni settanta sono stati prodotti documenti fondamentali, come la **Carta Europea del Patrimonio Architettonico**<sup>4</sup>, la cosiddetta **Carta di Amsterdam**, che propone una tutela integrale, e la dichiarazione di Strasburgo. Documenti non cogenti, ma di importante indirizzo culturale. Documento di una certa rilevanza è la **Carta di Granada**<sup>5</sup>, congiunta a livello internazionale con la **Carta di Washington**<sup>6</sup>.

Si tratta di documenti a carattere generale, una sorta di massimi comuni denominatori che affrontano le tematiche nel loro complesso, senza entrare nella specificità dei singoli paesi e delle singole realtà. Documenti basilari dal punto di vista culturale e concettuale, distanti tuttavia dalla **Carta di Atene** e dalle altre "Carte del Restauro" nel tempo prodotte: Carta Italiana del Restauro (1932), la Carta di Venezia (1964), la Carta Italiana del Restauro (1972), la Carta di Amsterdam (1975), la Carta di Washington (1987), la Carta di Cracovia (2000).

Nel passaggio da Comunità Economica Europea a Unione Europea, è stata creata una nuova istituzione dalla quale sono stati definiti in modo preciso i ruoli (Patto Unico Europeo) perfezionati in seguito prima con il trattato di Maastricht e successivamente con il Patto di Amsterdam. Con l'Agenda 2000 sono state varate in maniera definitiva tali politiche.

---

3 Legge 5 agosto 1978, n. 457, Norme per l'edilizia residenziale. Vedi Appendice C.

4 Carta Europea Del Patrimonio Architettonico (Amsterdam, 1975). Vedi Appendice A.

5 Convenzione per la salvaguardia del patrimonio architettonico d'Europa (Granada, 1985). Vedi Appendice A.

6 Carta internazionale per la salvaguardia delle città storiche (Washington, 1987). Vedi Appendice A.

L'Unione Europea non ha competenze specifiche né la possibilità di esprimersi sul recupero, trattandosi di un tema legato troppo alle singole realtà, ma le è stata riconosciuta, invece, la competenza nel campo ambientale e delle infrastrutture. Il processo messo in atto dall'Agenda 2000 sta aumentando il potere del Parlamento Europeo e diminuendo per contro il potere del Consiglio Europeo, che ha la facoltà di emanare regolamenti, decisioni, direttive e raccomandazioni. Nonostante nelle competenze dell'Unione Europea non rientri quella del recupero, sono comunque presenti una serie di competenze relative all'ambiente urbano, in tutte le sue accezioni.

Il possibile intervento dell'Unione Europea non ha come soggetto i singoli edifici ma l'ambiente urbano nella sua interezza. Il destinatario di questa politica è il cittadino e l'obiettivo è quello di offrirgli un buon livello di qualità della vita, garantendo in particolare un ambiente salubre, come previsto nel documento fondativo di questa nuova politica, il Libro Verde sull'ambiente urbano del 1991, documento di indirizzo sulle politiche di settore, perfezionato definitivamente nel 2000.



1

---

# IL RECUPERO EDILIZIO

I contenuti scientifico-disciplinari del recupero edilizio sono riferibili all'analisi degli organismi edilizi, nei loro aspetti fondativi di natura costruttiva, funzionale, tipologica e formale e nelle loro gerarchie di sistemi, finalizzata ai temi della fattibilità del progetto e della rispondenza ottimale delle opere ai requisiti essenziali. Implicano la valutazione critica delle tecniche edili tradizionali ed innovative (per il recupero edilizio) e la loro traduzione in termini di progettazione, anche assistita, e di procedimenti produttivi, interessando sia le problematiche delle nuove costruzioni ove integrative dell'esistente, a varie scale dimensionali, sia quelle della conservazione, del recupero in senso stretto e della ristrutturazione dell'esistente. Il tema è principalmente riconducibile a quello della progettazione tecnologica dell'architettura. In tale campo, i contenuti scientifico-disciplinari riguardano: gli strumenti, i metodi e le tecniche per il progetto di recupero alle diverse scale nonché le tecniche di trasformazione, manutenzione, recupero e gestione dell'ambiente naturale e costruito, con riferimento agli aspetti relativi al progetto tecnologico delle opere di architettura. Il tutto nell'ottica di un approccio esigenziale e prestazionale dei manufatti e beni edilizi esistenti, di un'ideazione correlata alla concezione costruttiva delle opere e di un'innovazione e una sperimentazione tecnologica volte alla sostenibilità sociale, economica e ambientale.

I contenuti scientifici comprendono: la storia e la cultura tecnologica della progettazione e della costruzione, lo studio delle tecnologie edilizie e dei sistemi costruttivi nel loro sviluppo storico, lo studio dei materiali naturali ed artificiali, la progettazione e la sperimentazione di materiali, elementi, componenti e sistemi

costruttivi innovativi per il recupero, la progettazione ambientale e la progettazione sostenibile degli edifici, compresa la loro efficienza energetica. Comprendono, inoltre: la gestione del processo progettuale; le tecnologie di progetto, di costruzione e di trasformazione; la manutenzione e la gestione degli edifici, l'innovazione di prodotto e di processo, la valutazione critica delle alternative di progetto, le dinamiche esigenziali, gli aspetti prestazionali ed i controlli della qualità architettonica ed ambientale, la rappresentazione dei problemi con modelli ingegneristici, le sperimentazioni in laboratorio e "in situ" e l'analisi dei dati. I contenuti scientifici riguardano inoltre lo statuto teorico e storico-critico degli artefatti e le forme proprie del pensiero progettuale come prassi interdisciplinare e momento di sintesi dei molteplici saperi che intervengono nella progettazione degli artefatti nel loro ciclo di vita, nonché come attività di prefigurazione strategica di scenari socio-tecnici e configurazione di nuove soluzioni attraverso l'applicazione e il trasferimento di innovazione tecnologica.

I contenuti scientifico-disciplinari comprendono anche i fondamenti teorici della tutela dei valori culturali del costruito – visti anche nella loro evoluzione temporale –, le ricerche per la comprensione delle opere nella loro consistenza figurale, materiale, costruttiva e nella loro complessità cronologica, nonché per la diagnosi dei fenomeni di degrado, ai fini di decisioni sulle azioni di tutela; i metodi ed i processi per l'intervento conservativo alla scala dell'edificio, del monumento, del resto archeologico, del parco o del giardino storico, del centro storico, del territorio e per il risanamento, la riqualificazione tecnologica, il consolidamento, la ristrutturazione degli edifici storici.

Il tema non può che prescindere dalla storia dell'architettura e del restauro. Nel campo della storia dell'architettura, i contenuti scientifico-disciplinari riguardano la storia della cultura e delle attività attinenti alla formazione e trasformazione dell'ambiente, in rapporto al quadro politico, economico, sociale e culturale delle varie epoche.

In particolare, i contenuti scientifico-disciplinari riguardano: gli argomenti storici concernenti gli aspetti specifici di tali attività, dalla rappresentazione dello spazio architettonico alle tecniche edilizie, la storia del pensiero e delle teorie sull'architettura, lo studio critico dell'opera architettonica, esaminata nel suo contesto con riferimento alle cause, ai programmi e all'uso, nelle sue modalità linguistiche e tecniche, nella sua realtà costruita e nei suoi significati.

Nel campo del restauro, i contenuti scientifico-disciplinari riguardano: i fondamenti teorici della conservazione e del restauro generalmente intesi, visti anche nel loro sviluppo storico, le ricerche per la comprensione critica della consistenza figurale e materiale dei monumenti nella loro complessa stratificazione temporale, l'analisi e l'individuazione dei fenomeni di degrado e delle relative cause, in vista delle conseguenti azioni di tutela, i metodi e i processi per il progetto e l'intervento conservativo a scala edilizia, di resto archeologico, parco o giardino storico, centro antico, territorio e beni paesaggistici, e per la manutenzione, il risanamento, il consolidamento e la ristrutturazione degli edifici storici.

2

# RESTAURARE O CONSERVARE, I PADRI TEORICI

*La parola e la cosa sono moderne. Restaurare un edificio non è conservarlo, rifarlo o ripararlo: è ripristinarlo in uno stato di completezza che può non essere mai esistito in un dato temporale.*

E. E. Viollet-le-Duc, 1863

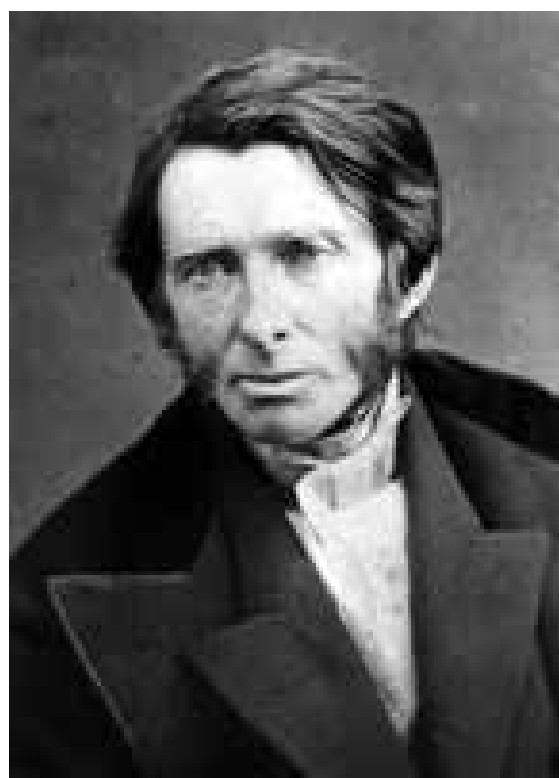
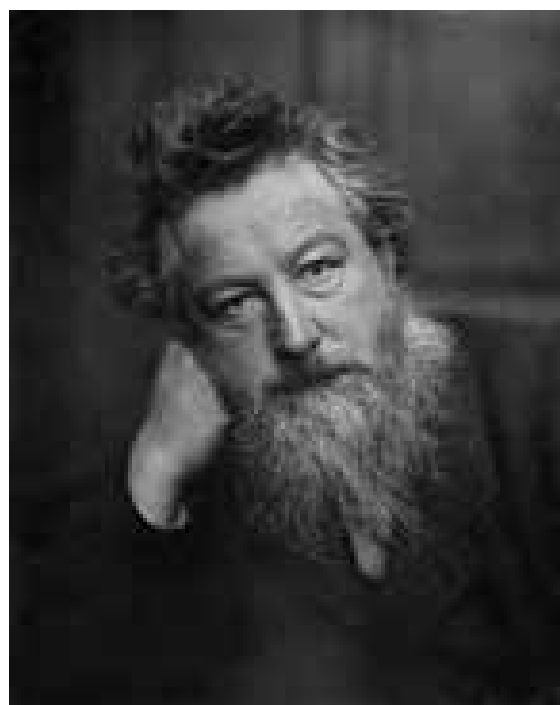
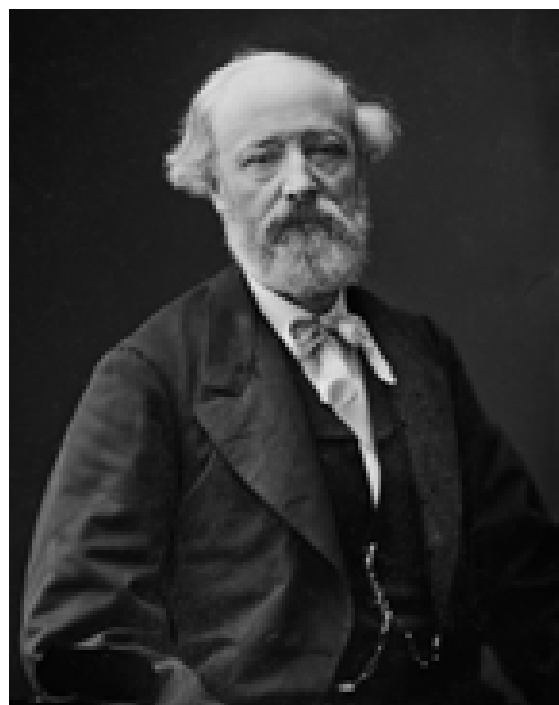
## CRISI DELL'ARTE E RUOLO DELLA STORIA

A testimonianza dei grandi attori del Restauro, il restauro nasce nell'800. Per quanto molti autori facciano risalire il restauro a tempi remoti, come disciplina moderna – intesa in senso crociano<sup>1</sup> – il restauro nasce nell'800 con Eugène Viollet-le-Duc, William Morris, John Ruskin, Camillo Boito<sup>2</sup>, Gustavo Giovannoni<sup>3</sup> e Luca Beltrami.

1 Cfr. B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, 1917.

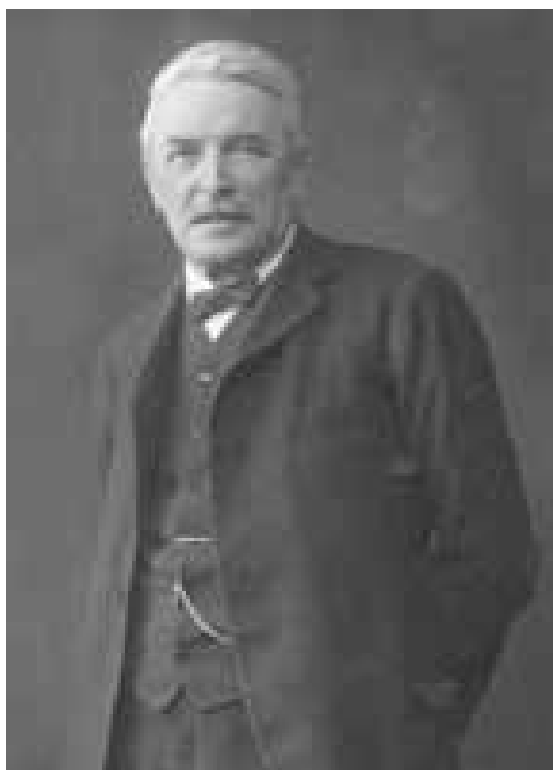
2 "L'arte del restaurare... è recente... e non poteva ritrovare i suoi metodi se non in una società la quale, mancando qualsivoglia stile nelle arti del bello fosse capace di intenderli e all'occasione di amarli tutti. Questa condizione si verificò dopo il primo impero napoleonico, ai primordi del moderno romanticismo". Camillo Boito, 1880.

3 "Il concetto di restauro dei monumenti è essenzialmente moderno, come moderni ne sono la scienza e la tecnica". Gustavo Giovannoni, 1913.





1 2 Eugène Viollet-le-Duc, William Morris,  
3 4 John Ruskin, Camillo Boito,



5 Gustavo Giovannoni,  
6 Luca Beltrami



Sono la “crisi dell’arte” e l’affermazione dello storicismo i motori che promuovono l’interesse verso il restauro architettonico, in un momento nel quale non vi è più il riconoscimento in uno stile e il mondo si interroga su quale stile dare all’architettura.

È il tempo del dominio dell’uomo sul luogo, il superamento della memoria tramandata, il trionfo della registrazione del sapere. È il tempo, il secolo, quello diciannovesimo, in cui la cultura passa, in qualche modo, dalla tradizione alla Storia, si attua cioè il passaggio dal “sapere verbale” al “sapere scritto” e la scrittura diviene strumento di dominio.

È il tempo nel quale l’antropologo francese Bernard Groethuysen<sup>4</sup> analizza cristianità e nascita dello spirito borghese (basato su lavoro, moralità, onestà), il tempo del ruolo, in Francia, di Gesuiti e Giansenisti, dei rapporti tra morale e dominio. L’attore sempre presente è l’uomo borghese. Il borghese sa leggere e scrivere, è moralmente a posto, è colui che esce vittorioso dopo la rivoluzione francese, ma anche colui che deve definire per sé stesso un ruolo istituzionale, che ha bisogno di un’identità.

Sarà Michel Foucault a sostenere, in seguito, la tesi della riappropriazione del tempo da parte dell’uomo, definendo nuovi confini per la Storia, intesa quale storia dell’uomo. Riappropriandosi del tempo e della storia, l’uomo diviene protagonista del proprio futuro, e così la natura, non più stabile, si evolve seguendo il proprio sviluppo.

In tutto ciò si esplicita il recupero del passato: viene recuperato il concetto di “*Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis*”<sup>5</sup>, di storia come “maestra di vita”. La Storia diviene insegnamento per il futuro e nasce un legame indissolubile tra ogni futuro prefigurabile e ogni passato esaminabile.

Concetti, questi, piuttosto noti, che permeano la cultura di fine ‘800 in generale e che scatenano nuove attenzioni verso la sistemazione, la sistematizzazione dei saperi.

L’800 è un secolo eclettico, di incertezza stilistica, che non riesce a trovare una sua “forma” propria. È questa nuova ottica che modifica, imposta i nuovi concetti museologici e classificatori; nasce il bisogno di datare e classificare, di accumulare il sapere, selezionandolo, classificandolo.

---

4 In particolare negli studi di antropologia *Philosophische Anthropologie* del 1928 e sulla Rivoluzione Francese *Philosophie de la Révolution française* del 1956, trad. it. 1967.

5 Cicerone, *De Oratore*, II, 9, 36.

Si tratta di un modo nuovo, di studiare e classificare, che coincide con la nascita di nuove scienze, nuovi intrecci nei saperi: dalla sociologia all'economia politica, alla filologia, ecc.

In medicina si seguono due principali vie: quella sistematica, legata all'anatomia, e quella indiziaria, investigativa, basata su un modello semeiotico, legato ai sintomi e ai segni clinici.

È Viollet-le-Duc che appoggia culturalmente l'approccio tassonomico, classificatorio applicato al restauro; egli ipotizza e sostiene che anche l'architettura possa essere risolta "scientificamente", che sia quindi riconducibile a modelli impostati su basi scientifiche.

Ritiene, in qualche modo, che possa esistere un legame tra Architettura e Scienza, che sia cioè possibile analizzare l'architettura tramite la scienza e che sia altresì possibile produrre architettura tramite la scienza.

Nascono quindi nuovi intrecci anche tra Archeologia e Filologia<sup>6</sup>, un modo nuovo di guardare il mondo, un nuovo interesse per i residui materiali del passato. Tutti gli oggetti storici diventano fondamentali, da osservare, conoscere, approfondire e in quanto testimonianze delle civiltà del passato vanno decifrati. In essi vive il

---

6 Ciò che appare esplicito, nel mondo del restauro, è l'interesse, il ricorso, il riferimento alla Filologia.

Tra l'Archeologia, disciplina storica, che estrinseca con propri metodi sui propri materiali, e la Filologia esiste un convergere di interessi ed è proprio la prima a svolgere, come noto, un ruolo centrale nel mondo culturale ottocentesco. È un tempo storico in cui il mondo degli operatori culturali si divide tra storici dell'arte, con una grande preparazione letteraria e una scarsa preparazione tecnica, e gli architetti, dominatori della tecnica ma privi di un'adeguata preparazione culturale. Nasce, quindi, la necessità di formare una nuova tipologia di architetto, una figura di sintesi tra lo storico, l'archeologo e l'architetto.

Nasce in qualche modo un'"archeologia filologica": un'ingente massa di saperi coinvolge la disciplina e consente, per la prima volta, di scoprire aree nuove dell'archeologia stessa. L'archeologo inizia a sostenere che la conoscenza storica deve avvenire attraverso l'analisi dei residui materiali. Descrizione, Classificazione e Ideazione sono parole chiave che stanno alla base del nuovo conoscere.

La terra è (e viene concepita come) un grande archivio e l'archeologo è un grande archivista, una figura complementare a quella dello storico, che attraverso i reperti vuole risalire alla cultura di un popolo. Per lo storico il reperto è un "già dato", mentre l'archeologo sa che molto dipende da come il reperto è stato portato alla luce – grazie anche a mezzi tecnici sostanzialmente diversi da quelli dello storico. L'archeologo

non ha il compito di portare alla luce l'oggetto, ma il compito di scoprire, decifrare e pubblicare; pubblicare perché in ogni scavo il reperto si distrugge e risulta pertanto fondamentale pubblicare gli esiti dello scavo, documentarlo, altrimenti non resterebbe che distruzione. Un reperto storico, quindi, non ha senso se non è accompagnato e continuamente testimoniato dalla fonte che lo ha scoperto e gli scavi che non siano seguiti da una pubblicazione degli stessi perdono importanza.

Winckelmann, l'Archeologo per antonomasia, era stato guidato più da una volontà di conoscenza che da una "volontà di reperto". Lo stesso sosteneva la necessità di studiare la classicità per spiegarne l'irripetibilità. Una sorta di "Archeologia operativa".

passato. Decifrarli non è tuttavia sufficiente per comprendere il passato, le loro ragioni vanno ricercate soprattutto nella Storia.

In tale diffuso dibattito che oggi definiremmo interdisciplinare nasce in qualche modo la disciplina del restauro, inserendosi nel dibattito culturale più generale e confrontandosi con il problema del rinnovamento dell'arte, della didatticità della storia. Nasce, quindi, il Restauro.

A parte i ruderi dell'antichità, a parte l'archeologia, l'architettura, che rispetto agli oggetti antichi, ha un valore d'uso, fa entrare in gioco il progetto. Il progetto di riuso.



## ■ BERNARD GROETHUYSEN

Bernard Groethuysen nacque da padre olandese e madre russa.

Studiò Filosofia a Vienna, Monaco e Berlino dove fu allievo di Theodor Gomperz, Georg Simmel, Heinrich Wölfflin e di Wilhelm Dilthey.

Insegnante a Berlino dal 1906, vi rimase fino all'avvento del nazismo per trasferirsi quindi, nel 1932, in Francia dove successivamente venne naturalizzato. Amico del letterato francese André Gide, osteggiò fermamente con questi il regime nazista. A seguito dell'invasione tedesca della Francia, si trasferì negli Stati Uniti.

Studio e discepolo di Dilthey, Groethuysen promosse i temi di dell'esistenzialismo marxista, tentando di comprendere la natura umana tramite l'interpretazione della sua storia, anziché attraverso l'interpretazione delle leggi scientifiche.

Seguendo Max Weber e la sua teoria sulle origini del capitalismo, scrisse un interessante testo sulla genesi della borghesia francese: *Die Entstehung der bürgerlichen Welt- und Lebensanschauung in Frankreich*, testo suddiviso in due parti principali, 1927-30, tradotto in italiano (primo volume) con il titolo *Origini dello spirito borghese in Francia. La chiesa e la borghesia*, (1949).

Groethuysen è noto soprattutto per gli studi antropologici (*Philosophische Anthropologie* del 1928) e sulla Rivoluzione francese (*Philosophie de la revolution française* del 1956).

3

# VERO O FALSO. AUTENTICO O CONTRAFFATTO?

## LA QUESTIONE DEL VALORE

Vero e/o falso, autentico e/o contraffatto? Tema centrale nel progetto di restauro/recupero è certamente la riconoscibilità delle fonti per apprendere la lezione scritta nella storia. William Morris, John Ruskin, Camillo Boito vedono nella autenticità del documento il mezzo per poter studiare la Storia.

Si tratta di un tema centrale<sup>1</sup>, molto dibattuto, che si sviluppa nel corso dell'intero secolo decimonono e che viene ripreso con grande efficacia (almeno per quanto inerente la tutela dei monumenti), all'inizio del novecento da Alois Riegl.

Nell'opera "Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi", scritta tra il 1903 e il 1905, Riegl riprende tutti i temi del dibattito ottocentesco su Storia e Tutela, in una trattazione esclusivamente teorica.

Questioni che in seguito riprenderà anche Cesare Brandi, analizzando la questione all'interno del conflitto tra "istanza estetica" e "istanza storica", riducendo in qualche modo l'articolazione rieglia.

Per Riegl, nei monumenti, esistono quattro valori:

1. **Il valore di antichità:** derivante dall'imperfezione, dal segno del passaggio del tempo, dal disfacimento della forma e del colore, il culto di questo valore condanna ogni distruzione del monumento e anche ogni attività conservativa.
2. **Il valore storico:** tanto maggiore quanto più inalterato è l'aspetto originario compiuto del monumento. Per il valore storico le alterazioni e i parziali

---

<sup>1</sup> Il presente capitolo è organizzato per temi e idee. Non segue cioè una cronologia. Il mio scopo è quello di esplicitare i temi centrali, passati e presenti, attraverso le considerazioni e il pensiero dei Padri del Restauro e della Conservazione, oltre che delle figure più autorevoli.



Esponente della cultura centro europea, Riegl è noto ai più come il teorico del *Kunstwollen* (volontà artistica), una teoria storico-artistica che fonda la centralità della produzione artistica sul concetto di “volontà d’arte”.

Formatosi come giurista, si occupò per tutta la vita di arte, divenendo esponente delle “teorie della pura visibilità”.

Membro dell'Istituto Austriaco di Ricerca Storica dal 1881 al 1886, lavorò dal 1886 al 1897 presso l'*Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* (Museo austriaco per l'Arte e l'Industria), dapprima come volontario, poi come conservatore.

Riegl fu allievo di Robert Zimmermann e di Max Büdinger; studiò i falsi della raccolta Ceccarelli come borsista dell'Istituto Austriaco di Roma.

Al periodo romano appartengono i testi *Die Mittelalterliche Kalender Illustration*, 1889; *Altorientalische Teppiche*, 1891 e *Stilfragen*, 1893, quest'ultimo tradotto in italiano con il titolo *Problemi di stile*, Milano 1963. In questo celebre testo Riegl tratta la sua teoria del *Kunstwollen* (volontà o intenzionalità artistica).

Abilitato all'insegnamento universitario nel 1889, conseguì il titolo di professore straordinario nel 1895 e di ordinario nel 1897 nell'Università di Vienna.

Del periodo viennese sono i testi *Historische Grammatik der bildenden Künste*, pubblicato postumo ed edito da K.M.Swoboda e Otto Pächt, nel 1966, manoscritti delle sue lezioni del 1897-98 e del 1899, edito in Italia con il titolo *Grammatica storica delle arti figurative* (Bologna 1983 e Macerata 2008); *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich* (opera in due volumi), 1901 e 1923, pubblicato in italiano con il titolo *Industria artistica tardoromana*, Firenze 1953 e ristampato come *Arte Tardoromana*, Torino 1959.

Dello stesso periodo sono *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, tratto dalle lezioni del 1901-02, pubblicato nel 1908 e *Das holländische Gruppenporträt*, 1902, uno dei primi esempi di estetica della percezione.

Nel 1903 fu nominato presidente della *Reale e Imperiale commissione per lo studio e la conservazione dei monumenti storici artistici dell'Austria-Ungheria*.

Nello stesso anno pubblicò il suo testo più importante, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, tradotto con il titolo *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Bologna 1981. Nel testo Riegl tratta il Restauro come “disciplina” autonoma, non più come parte della più generale storia dell'arte. Nel testo l'autore parla per la prima volta del “valore dell'antico”, *Alteswert* (valore di vetustà): un valore proprio della massa della popolazione, non più valore esclusivo, di pochi cultori dell'arte, né specialistico, come il valore storico, ma un valore nuovo, con implicazioni sociali del tutto inedite, carico di caratterizzazioni etiche e politiche, proprio del socialismo.



disfacimenti sono un'aggiunta sgradita e negativa, quindi, anche in questo caso, è importante conservare un documento il più possibile autentico. Maggiore è il valore storico in un'opera, e più scarso è quello di antichità.

3. **Il valore commemorativo "voluto"**: deve tenere presente il messaggio che il monumento deve trasmettere; per tramandare il ricordo di fatti e persone, esso deve essere immortale e quindi restaurato.
4. **Il valore di attualità** di un monumento consiste nella *capacità di appagare i bisogni sensoriali o spirituali*.

Quest'ultima capacità spinge Riegl a distinguere tra due aspetti:

1. **Il valore d'uso**: rende impossibile un rigoroso rispetto del valore di antichità (soprattutto nei monumenti);
2. **Il valore d'arte**: legato alla soddisfazione di soli bisogni spirituali e deve rispondere alle esigenze della moderna "volontà d'arte".

Tali esigenze sono di due specie:

- **Il valore di novità**: per il pieno apprezzamento di questo valore bisogna intervenire con il restauro in modo da eliminare ogni trasformazione subita dall'opera d'arte nel tempo. Ciò fa sì che il valore di novità sia il principale nemico del valore di antichità. Riegl afferma che il restauro stilistico o di ripristino consiste proprio in un'intima fusione tra il valore di novità con il valore storico.
- **Il valore artistico relativo**: le opere delle generazioni precedenti si apprezzano non solo in quanto testimonianze della creatività umana, ma anche per gli aspetti artistici di forma e colore. Esso porterà dunque alla conservazione del monumento nello stato in cui ci è pervenuto.

Riegl sviluppa il tema attraverso la questione del ricordo: per l'autore il monumento segnala, ricorda... Ricordo che appartiene, che esiste in tutto ciò che ha del tempo, del valore storico, di memoria, d'uso, di novità.

Relativamente al tema della verità, Riegl introduce due concetti di valore fondamentali:

## 1. il valore dell'antico;

## 2. il valore storico.

L'autore si pone il problema della possibile sovrapposizione tra l'opera quale frutto del valore della cultura e dell'ingegno umano<sup>2</sup> e l'opera quale frutto del passare del tempo.

E dà una risposta chiara ed esplicita (certamente oggi discutibile): per Riegl il valore dell'antico è maggiore del valore storico. Quest'ultimo è infatti riconoscibile solo dall'uomo colto, mentre quello dell'antico è riconoscibile da tutti.

Il valore storico rappresenta il livello culturale raggiunto dall'uomo in una determinata epoca. Recuperarlo, attraverso un'operazione di restauro, può entrare in conflitto con il valore dell'antico:

il valore storico va studiato e analizzato eliminando il degrado; ed eliminare il degrado fa scomparire, in qualche modo, il valore dell'antico.

Riegl propone quindi lo studio della copia, del modello, per non entrare in conflitto con l'antico.

Ma può la copia avere un valore?

La copia, per Riegl, ha valore di ausilio, ma non può sostituire nelle emozioni e nell'apprezzamento storico ed estetico il testo autentico. L'autore propone l'utilizzo della fotografia quale mezzo tecnico di ausilio per lo studio dei monumenti.

La copia diviene, di fatto, fondamentale. Diviene, inoltre, il luogo dove esercitare il rispetto dell'autentico, per tramandarlo nel tempo, per futuri, possibili, nuovi e più approfonditi studi.

Riegl crede nella "conservazione attiva", che non ammette manipolazione del documento, ma che propone un processo aperto, infinito, storicamente attivo.

Egli aggiunge al trascorrere del tempo culturale-storico il tempo naturale-non storico. Temi, questi, che compaiono anche, ma in termini molto diversi, negli scritti di altri autori come Ruskin e Viollet-le-Duc.

Ne "Le pietre di Venezia" e "Le sette lampade dell'Architettura" sono esposte in maniera pregnante le idee di John Ruskin sull'architettura e sull'arte, per il quale l'architettura è fortemente legata a temi di carattere sociologico. Ne "La natura

---

<sup>2</sup> Riegl teorizza il concetto del *Kunstwollen*. Egli considera l'opera d'arte come il risultato di una determinata e consapevole volontà artistica che emerge faticosamente dal fine pratico, dalla materia e dalla tecnica.

Riegl sostituisce un'ipotesi teleologica a una concezione prettamente meccanica della natura dell'opera d'arte, superando così le posizioni del materialismo storico.

del gotico" l'architettura non è vista tanto come "forma", ma come espressione di valori etici, morali e religiosi, cui l'architettura rimanda, non di soli valori figurativi. E gli elementi di carattere morale che la caratterizzano sono gli stessi che caratterizzano i suoi costruttori.

Per Ruskin l'Architettura è l'"arte di adornare gli edifici" e la sua finalità è quella di colmare i bisogni spirituali e intellettuali degli uomini. Il Gotico è per Ruskin esemplarità, lo Stile che comunica con il mito e la Storia è specchio e giudizio.

L'architettura per Ruskin è scritta nel libro del tempo, non nel libro della storia.

E così il degrado è fonte di accrescimento della qualità, non diminuzione. La maggior gloria di un edificio è riposta nella sua età. Per Ruskin, in una visione in qualche modo riegliana, il valore dell'antico offusca ogni altro valore; il monumento è intoccabile, non solo perché modificandolo si distruggerebbe, ma perché esso non ci appartiene: ogni monumento appartiene anche alle generazioni passate, come a quelle future. Ogni monumento, ogni architettura ha una fine, che deve però avvenire per cause naturali.

Sulla questione dell'autenticità, sia i conservatori che i restauratori fanno riferimento all'autenticità del riferimento storico; è un problema comune sia per John Ruskin, autorevole conservatore, che per Viollet-le-Duc, grande restauratore.

È soprattutto il clima culturale dell'800, dunque, come abbiamo visto, che fa emergere il tema dell'autentico/contraffatto. Tema centrale, e sul quale tutti concordano: le fonti storiche devono essere autentiche.

Ma sono sostanzialmente tre le posizioni, diverse, che emergono:

1) **l'oggettivismo storico;**

2) **il soggettivismo storico;**

3) **il riscatto del falso storico** grazie all'esteticità del racconto.

Sarà Riegl, nei primi anni del '900, a porre il problema della verità in relazione alla storia. A sottolineare, come già evidenziato, la differenza tra valore storico e valore dell'antico.

Il valore storico, che si manifesta quale opera dell'uomo, si pone in conflitto con il tema del degrado, contrariamente al valore dell'antico, che si accresce con il trascorrere del tempo.

Tra questi valori Riegl intravede, come già ricordato in precedenza, un possibile conflitto.

Su posizioni analoghe a quelle *riegliane*, si pone il pensiero di William Morris, per il quale il monumento va conservato perennemente, poiché conservare salvaguarda l'architettura storica dalla nuova architettura.

Su posizioni antitetiche si sviluppa invece il pensiero di Eugène Viollet-le-Duc. Per questi, il messaggio storico sarà tanto più autentico quanto meglio sarà interpretato dallo storico e dunque risolto; si tratta di una sorta di sicurezza ermeneutica di colui che interroga.

Diversamente, alla base del pensiero di Morris c'è invece la certezza del dubbio sull'autenticità.

Anche il successivo pensiero di Walter Benjamin ruoterà attorno all'autenticità nello studio del valore della copia.

Alois Riegl – il teorico delle “teorie del valore” – attribuisce un doppio valore alla copia, che ha valore quando viene utilizzata come sussidio, ma non possiede alcun valore storico né estetico.

In Morris c'è invece il rifiuto della riproduzione.

Egli “apre” alle risorse del suo tempo, tanto da apparire quasi un reazionario rispetto all'utilizzo di tecniche e materiali a lui coevi. Per l'autore l'architettura è una disciplina “ampia”, che abbraccia l'intera sfera della vita umana, dialoga con il concetto di architettura, lo modella e deforma adattandola al tempo corrente.

Come per John Ruskin, anche per William Morris il gotico è fonte di ispirazione; ma ciò che separa i due autori è il diverso sguardo che gli stessi hanno rispetto alla disciplina. Per Morris “l'architettura è l'architettura”, è la concettualità che la previene, da cui essa scaturisce.

Il Restauro nasce, come abbiamo visto, come momento tipico di un dibattito culturale certamente più generale. Il tema, per i grandi protagonisti, scaturisce nel luogo dello “scontro”, più che dell'incontro, tra passato e futuro, tra storia e progetto – in maniera, per i protagonisti ottocenteschi, tuttavia assai diversa: William Morris separa la storia dal progetto: il passato va conservato, per questo autore, nella sua integrità, tuttavia il progetto, non si deve alimentare sulle antiche vestigia. Più saremo in grado di conservare il nostro passato, maggiormente saremo capaci di riconoscere il nostro futuro, di elaborare il nostro progetto.

La storia, per Morris, è funzionale alla nascita del progetto, vi è in lui una sorta di visione dialettica tra integrazione e antagonismo tra storia e progetto, un binomio dialettico tra progettazione e testimonianza storica.

Diverso l'approccio di Viollet-le-Duc, autore che vive il progetto in maniera "cartesiana". Le leggi dell'architettura sono per lui non solo fruibili, ma possono essere anche interpretate ed utilizzate. Esiste per questo autore una sorta di proiettività naturale: la lezione del passato è certamente nei "monumenti", ma va chiarita all'interno degli stessi.

La conseguenza naturale del messaggio, del pensiero di Viollet-le-Duc, è la produzione di una nuova architettura che si "riversa" in quella antica.

Egli si propone di studiare un monumento, di comprenderlo e di capirne le più essenziali leggi che lo governano, per entrare nello spirito del costruttore<sup>3</sup> originale; bisogna penetrare nello spirito del monumento per capirne le ragioni intrinseche e correggerne anche eventuali errori<sup>4</sup>. Viollet-le-Duc è convinto di possedere i mezzi tecnici per conoscere e perfezionare il monumento, per eliminarne eventuali lacune, renderlo coerente e congruente con il proprio tempo.

Per Viollet il restauro non è il fine, ma il mezzo per collegare la didattica della storia al progetto, ciò che salda la comunicatività tra "monumento" e progetto.

Il suo lavoro è figlio di un rigoroso metodo scientifico.

Morris invece, a differenza di Viollet-le-Duc, non considera il Restauro un'operazione progettuale, ma lo vede come una sorta di "impotenza" nel progettare il nuovo. Per Ruskin, come per Morris, il passato va conservato, ma per ragioni dissimili. Il passato, per questo autore, costituisce una "testimonianza esemplare" e la conservazione costituisce la necessità di "conservare l'esempio".

Anche Camillo Boito si muove all'interno della polemica e della dialettica tra storia e progetto, sostenendo che progetto e restauro non sono sovrapponibili, si tratta di questioni dissimili.

In Ruskin, in Morris e nello stesso Viollet-le-Duc, a differenza che in Boito, il tema del Restauro costituisce un espediente, un pretesto, attraverso il quale passa la soluzione della "crisi dell'arte".

Per Ruskin e Morris, poi, il restauro non è lo scopo, non costituisce la chiusura di un ciclo, esso è ciò che uccide il progetto. Diversamente, per Viollet-le-Duc il Restauro costituisce una sorta di punto di partenza per il progetto.

Diversa ancora, la successiva, immediata, posizione novecentesca, quando il restauro, in qualche modo fine a sé stesso, pretende di porsi come disciplina,

---

3 Inteso quale progettista.

4 Questione che Boito rimprovererà grandemente a Viollet-le-Duc.

slegandosi dalla Storia e dai temi del progetto. E diversa, infine è ancora, dalla posizione *albertiana* esplicitata con il progetto per il Tempio Malatestiano di Rimini, visto dallo stesso Zevi come un “restauro scientifico” esemplare.

Nel *De re ædificatoria*, scritto da Leon Battista Alberti attorno al 1450, il tema del restauro è affrontato con una visione sorprendentemente e assolutamente contemporanea, come tema progettuale.

Ma può, il Restauro, essere considerato disciplina? Secondo chi scrive, certamente no. Soprattutto perché presenta, quale disciplina, due grosse lacune: in primo luogo è privo di una vera e propria trattatistica, inoltre non è mai stato oggetto di una sistematica trattazione storica.

Appare pertanto piuttosto curioso come una materia si candidi come tale, come disciplina, non possedendo né una vera e propria trattazione scientifica, né una trattazione storica – non possono certamente essere considerati trattati gli scritti di Viollet-le-Duc, né degli altri autori come Ruskin, Morris, o degli stessi Boito e Giovannoni. È dunque l'assenza di una trattazione sistematica a creare interrogativi sulla “disciplinarietà” del restauro. Neanche Boito crede in fondo nel Restauro come disciplina, rivolge infatti l'attenzione prevalentemente verso la salvaguardia giuridica del monumento.

Ma se il Restauro non è una disciplina, cos'è?

Non avendo un vero e proprio statuto, alcuna “serie di strutture logiche” (proprie di discipline quali la Matematica, la Fisica, ecc.), il Restauro si pone maggiormente come “precettistica”, dando norme, consigli, suggerimenti (le “Carte del Restauro” ne sono un esempio), che cambiano nel tempo, con l'evolversi della cultura, degli approcci culturali<sup>5</sup>. Similmente alle “Carte del Restauro”, atti di natura etico-morale, etico-sociale, non rivolte esclusivamente alla comunità scientifica, quanto piuttosto alla totalità degli individui, anche il Manifesto<sup>6</sup> che Morris contribuisce a creare altro non è che precettistica.

Il “restauratore”, pur ritenendo che il Restauro sia una sorta di disciplina (i settori scientifico-disciplinari sono una realtà), di fatto utilizza tecniche e regole scientifiche proprie di altre discipline.

Il Restauro che può essere considerato, pertanto, come l'accorpamento di tecniche e saperi, come un insieme di più discipline, più che un'unica disciplina. Si tratta di una questione che porta con sé conseguenze ben più ampie rispetto alla sola tutela dei monumenti.

---

<sup>5</sup> Analogamente a quanto è accaduto e accade tuttora con il paesaggio.

<sup>6</sup> Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB), 1877.



BRADENSTOKE, WILTS.  
BEFORE AND DURING  
DEMOLITION

# PROTECT YOUR ANCIENT BUILDINGS

THE SOCIETY FOR THE PROTECTION OF ANCIENT BUILDINGS  
HAS WORKED FOR OVER FIFTY YEARS TO SAVE THEM  
AND NEEDS YOUR HELP

WRITE TO 30, BUCKINGHAM STREET, ADELPHI W.C.2

Sia Ruskin, che Morris, come Viollet-le-Duc e Boito, hanno di fronte a loro alcuni nemici dichiarati: i neoclassicisti, i classicisti e gli eclettici.

Questi autori ritengono che la nuova architettura potrà nascere solo attraverso la battaglia alle accademie, e contro coloro che operano in nome dell'imitazione del classico, di tutti coloro che pensano che "il Bello sia già stato scoperto", e sia qualcosa di perpetuabile all'infinito.

Viollet-le-Duc concepisce la lotta all'Accademia come un riconoscimento del presente, luogo nel quale fare nascere la nuova architettura, spazio liberato dalle obsolete architetture accademiche, e così Morris per il quale, lasciato libero uno spazio, lo stesso va riempito, per creare la nuova architettura.

Si tratta di una posizione che porrà i Restauratori in una sorta di terzo tracciato di mezzo, a cavallo del secolo e in seguito: da una parte gli Accademici, dall'altra il Movimento Moderno, i rivoluzionari, coloro dei quali "non ci si può fidare". I restauratori guardano infatti a questo movimento con lo stesso sospetto con cui guardano al passato, alle accademie.

In qualche modo il Restauro introduce un terzo spazio, nel quale opereranno Giovannoni, Basile, e anche lo stesso Piacentini: un terzo spazio di esercizio sul passato, verso un moderno che può svelarsi e spiegarsi unicamente attraverso le proprie origini, il proprio passato più autorevole.

Si apre agli inizi del novecento, in qualche modo, una sorta di autonomia "disciplinare". E se da un lato i "Grandi Restauratori" intendono il Restauro nel suo interagire con la Storia e con la Crisi dell'Arte, in Italia si fa luogo l'idea del Restauro intesa come disciplina.

Il pretestuoso tema del restauro e della conservazione *ruskiniano* e *morrisiano* diviene, in Italia, ambito disciplinare e l'Architetto Restauratore diviene operatore culturale diverso la restaurazione di oggetti d'arte (libri, affreschi, quadri, ...).

L'Architetto Restauratore, da progettista, supera la figura e i compiti di colui cui viene delegato il compito di frenare o bloccare il degrado di un "testo", perché diviene colui che interverrà anche per e sul futuro utilizzo dell'edificio.

Si apre una sorta di antagonismo tra il Restauratore e il Monumento. Se il Monumento costituisce l'emblema delle culture che lo produssero, il Restauratore diviene una sorta di depositario di un universo di competenze (requisiti tecnici, storiografici, compositivi, ...).

L'architetto inizia a porsi come l'unica figura in grado di intervenire su quell'infinito universo di questioni racchiuse nel monumento. È un antagonismo che introduce a un rapporto privilegiato, intimo, "privato", tra Architetto e Monumento.



Non esiste, tuttavia, ancora una disciplina, esiste un'esperienza accumulata e l'architetto inizia a porsi come un demiurgo, capace di risolvere infiniti problemi.

Quest'idea di Architetto Restauratore, sintesi di infiniti saperi che inizia a nascere con Camillo Boito, fiorisce e si sviluppa maggiormente nel corso del '900.

Di Boito sono alcuni concetti basilari, fondamentali per comprendere ciò: il misurare la bellezza, per questo autore, rispetto alla vecchiaia, o la vecchiaia rispetto alla bellezza, è una questione pericolosa, e certamente delicata, nell'inevitabile imbarazzo di scelta tra criterio storico e criterio artistico.

Per Camillo Boito ci vogliono "buoni occhi, buon criterio, buona esperienza, buona bilancia e molta buona volontà [...]"<sup>7</sup> poiché "la vanità e l'ambizione del restauratore diventano anche più funeste al monumento di quello che possano riescire l'avidità e l'avarizia"<sup>8</sup>.

Un'altra antitesi quella tra il prevalere del valore storico e del valore estetico. E se Boito fa esplicito riferimento alle doti personali dell'architetto, parlando di "buoni occhi", sarà Luca Beltrami a sostenere l'ininsegnabilità<sup>9</sup> del restauro. La capacità di restaurare – si tratta dello stesso problema della "capacità di progettare" – si "apprende" grazie alle doti personali, al talento, all'intuito del singolo – e, aggiungerei, alla pratica e all'esercizio.

Sarà Piero Sanpaolesi, nel 1973, a dichiarare i due principali caposaldi – requisiti da ritrovarsi in un'unica figura – di ogni intervento di Restauro:

1. la questione della critica architettonica (dialogo tra conoscenza storica e sensibilità creativa);
2. il possesso dei procedimenti tecnologici più vari (ampi) e maggiormente validi. Emerge quindi sul finire del '900, nella figura dell'Architetto, questa sorta di ruolo totalizzante, questa figura con capacità di esame e insieme di sintesi, decisionale.

Si instaura quindi un interessante rapporto tra Restauratore e Monumento.

Un rapporto particolare, che presuppone un universo di attributi (del Monumento), e un universo di competenze (del Restauratore); il restauro dei monumenti si pone come sintesi, come luogo di incontro tra questi due mondi.

---

7 C. Boito, *Il restauro dei monumenti*, ...

8 *Ibid.*

9 Comune al progetto in generale, nonostante la copiosa trattatistica.

L'architettura, rispetto agli altri oggetti considerabili "opere d'arte", possiede un valore d'uso e rispetto alle altre opere d'arte, somma, ai processi di degradazione fisica, processi di degradazione funzionale.

Sono i problemi correlati al degrado funzionale che fanno nascere interessi di carattere progettuale.

Se per l'arte, per l'opera d'arte, ciò che appare necessario è il perpetuarne il "valore artistico", per l'architettura ciò non basta: è necessario, quasi sempre, riscattarne i valori funzionali. L'Architettura presenta infatti una gamma di "stati di necessità" diversi da quelli degli "oggetti d'arte".

Mi spiego meglio: esaminando l'oggetto architettonico nei confronti del quale vorremmo operare un intervento di attenta conservazione, molto spesso ci accorgiamo che quell'edificio necessita comunque, per "funzionare", ed essere efficiente, di apporti di carattere tecnico: servizi tecnici adeguati, un ascensore, impianti tecnologici, meccanici, ecc.

Si tratta, sia per i Conservatori, come per i Restauratori, da quelli ottocenteschi in poi, di un grosso problema, da cui discende inevitabilmente un imbarazzo progettuale e, per molti, una minaccia.

Rispetto al tema e alla Storia, possiamo riferirci, ritornare, per meglio comprendere la questione, a Giuseppe Valadier e a tre suoi interventi a importanti opere romane, viste spesso dagli storici come contraddittorie: il restauro dell'Arco di Tito, il restauro del Colosseo e la ricostruzione della Basilica di San Paolo fuori le mura andata distrutta.

Valadier opera in maniera dissimile nei primi due casi rispetto al terzo: nel restauro dell'Arco di Tito e del Colosseo opera una ricomposizione delle parti mancanti introducendo materiali diversi; soprattutto nel Colosseo è evidente la nuova "struttura" a sostegno dell'esistente. Si tratta di due restauri senza inganno, operati con distacco, esemplari. Nel caso della Basilica di San Paolo, invece, interviene aggiungendo parti nuove, cambiando, in qualche modo, il volto alla chiesa.

Nei primi due casi Valadier si comporta da "archeologo", guardando al reperto storico con distacco, senza voler risolvere problemi di natura progettuale, mentre nel terzo caso Valadier entra nel suo ruolo di progettista, agisce da Architetto. Tale ambiguità è certamente riconducibile al valore d'uso che la chiesa ha rispetto ai primi due temi.

Questione non distante dalla ricostruzione del campanile di San Marco, crollato a causa di un cedimento il 14 luglio 1902.

Il progetto viene in questo caso affidato a Luca Beltrami, allievo di Camillo Boito, che ne opera la ricostruzione per inaugurare il nuovo campanile il 25 aprile 1912.

Beltrami, per il nuovo campanile, sceglie la strada del “com’era, dov’era”, ma anche in questo caso, nonostante la “falsificazione”, utilizza mattoni nuovi, realizza la cella campanaria in cemento armato e, da progettista, rastrema il campanile per renderlo più snello. Opera un “restauro stilistico”, un restauro che attribuisce grande valore alla copia. È un valore diverso dal valore storico (l’autentico non esiste più), è un valore di ricomposizione urbana, di restauro di un’immagine, di sussidio, di memoria.

Ragioni analoghe fanno operare Beltrami nella ricostruzione della torre del Castello Sforzesco a Milano.

Qui Beltrami ricostruisce un simbolo, il simbolo della capoluogo lombardo, un’icona, l’unità di una città. Come per il campanile di San Marco, il suo restauro si pone analogicamente, seguendo, in qualche modo, gli insegnamenti di Viollet-le-Duc. Si tratta di un

atteggiamento certamente discordante dai contenuti del manifesto della SPAB<sup>10</sup> del 1877 di William Morris e Philip Webb, assolutamente proiettato verso la più totale conservazione del monumento.

Solo molto più tardi si considererà ogni oggetto del passato come frutto di successive modificazioni e stratificazioni e sarà Cesare Brandi a sostenere la teoria secondo la quale anche l’aggiunta va conservata quale testimonianza storica di un determinato periodo e di una determinata cultura.

Esistono, abbiamo visto, due istanze: un’istanza storica e un’istanza estetica, che vanno accuratamente valutate.

Brandi sostiene non esserci supremazia di una sull’altra, ma necessità di giudizio e di valutazione sul giudizio di valore per determinare il prevalere dell’una sull’altra. Se Brandi tuttavia non si interroga sul valore d’uso dell’opera, Riegl aveva in precedenza sollevato la questione del valore d’uso quale ragione di conflitto tra il valore storico e il valore estetico.

Per Riegl il sottrarre all’edificio il suo valore d’uso significava decretarne una fine peggiore di quella di intervenire progettualmente sullo stesso, non essendo possibile, per ogni nuova funzione, erigere nuovi edifici.

Appare e risulta in qualche modo significativo che l’idea di Architettura si espliciti, nei Restauratori, su posizioni distanti sia dalle Accademie che dalle Avanguardie. A cominciare da Boito, distante da entrambe, i Restauratori guardano con distacco le prime e con diffidenza le seconde, collocandosi, in qualche modo, nel mezzo.

---

<sup>10</sup> Manifesto che, tuttavia, nel 1924 verrà modificato con l’aggiunta di una nota dichiarante l’eventuale possibilità, per ragioni tecniche e funzionali – purché adottando stili nuovi, non copiando o imitando stili del passato – di intervenire su edifici antichi.

Ma se Morris e Viollet-le-Duc, pur in maniera assolutamente diversa, si agganciano alla Storia per negare la nuova Architettura, il “nuovo stile”, i Restauratori italiani pensano – a partire dall’ottocento – sempre più a nuovi principi per restaurare.

Se la totale produzione di Viollet-le-Duc, Morris, Ruskin e dello stesso Boito era in qualche modo pretestuosa, trattando prevalentemente, questi autori, della crisi dell’arte, i Restauratori italiani porranno successivamente il Restauro come tema centrale.

Potremmo dire che generalmente il Restauro, per essi, si sviluppa lungo una strada che non coincide né con la conservazione, né con la progettazione.

E tornando alla Storia, se Leon Battista Alberti si rifiuta, a Rimini, di continuare l’antico nel Tempio Malatestiano isolandolo nelle sue nuove strutture, Filippo Brunelleschi, protagonista della prima avanguardia in senso moderno, spezza il passato con il presente, considerando il passato come supporto ideologico atto più a staccarsi da esso che altro, che riaffermarlo come tradizione.

In sintesi la diatriba tra Restauro e Conservazione pare risolversi nella difesa della “cultura umana”.

4

---

# ARCHITETTURA E PROGETTO. STORIA E RESTAURO

Abbiamo visto come l'avvio di pratiche "tassonomiche" e la necessità di classificare e codificare il passato abbiano portato, nel corso dell'800, alla nascita di nuove discipline, o meglio, di nuovi ambiti di ricerca culturale.

Oltre al Restauro – seppur a questo strettamente legato –, tra i principali temi figura il tema dell'archeologia.

Completamente diversi sono tuttavia i modi con cui operano il l'archeologo e il restauratore : l'archeologo osserva l'opera da lontano, il restauratore è invece completamente coinvolto nell'opera.

Tra le due discipline, cambiano così i fini e gli scopi. L'Archeologia è una pratica distruttiva e l'Archeologo, dagli strati superiori, per mezzo di analisi, giunge allo strato base, compiendo un'attività demolitrice; ciò facendo, tuttavia, apre nuove pagine di storia, apre verso il sapere. Per il Restauratore, invece, la ricerca costituisce la giustificazione dell'intervento e il suo lavoro chiude un ciclo; quello dell'archeologo lo apre.

L'archeologia dà a Viollet-le-Duc la garanzia di una corretta conoscenza del problema. Egli vede nell'architettura il punto di partenza di ogni Idea e ritiene che ogni parte di un'architettura abbia un senso rispetto all'intero.

Il rapporto tra Viollet-le-Duc e l'architettura è un rapporto affettivo, egli "ama" toccare l'architettura. È il gioco magico della rivelazione che lo attrae... sono le pietre dell'Architettura.

Viollet-le-Duc sostiene che "Restaurare non è Conservare". Per Viollet-le-Duc lo studio dell'Architettura è da ricercare solo nell'Architettura, se l'umanità è socialmente felice, l'architettura costituirà lo specchio di questa felicità, insieme ai suoi materiali; posizione assai diversa da quelle di John Ruskin e William Morris.

La Storia, per questi, non è collocata in un tempo particolare, ma viene vista come un trascorrere. Per Ruskin, in particolare, la Storia è un concetto “variabile”: essa guarda sia al passato che al futuro. Nonostante quest’autore non abbia costruito edifici, lo stesso viene comunemente considerato un Architetto. mentre per Morris è come una guida per le nostre scoperte nel campo della tecnica è garante del progresso.

La Bellezza, per Ruskin, deve essere durevole perché il tempo possa lasciarci le sue tracce.

Gli elementi del progetto, per Morris, sono totalmente da separare rispetto agli “oggetti d’arte”.

Il progetto, invece, per Viollet-le-Duc, consente di agire sia nei confronti del passato che del futuro.

L’Italia ottocentesca vive, come noto, una fase politicamente assai diversa da quella francese e da quella inglese, tuttavia caratterizzata da una grande vivacità culturale. L’Italia è luogo di elaborazione del pensiero: paese diviso, che si va unificando, possiede un vastissimo patrimonio di arte e storia, anche se si tratta, in qualche modo, di un “patrimonio insicuro”, difficilmente riconoscibile e classificabile. È un patrimonio diverso da luogo a luogo, differente da regione a regione, con caratteristiche caratterizzate nella storia. In un clima caratterizzato anche in Italia dalla “crisi dell’arte”, si percepisce la fiducia del mondo culturale ed intellettuale in un risveglio dell’antico spirito creativo e artistico italiano.

Con l’unità del Paese, Camillo Boito, facendo tesoro della lezione del suo maestro, Pietro Selvatico, vuole aggiungere, all’unità politica, un’unità culturale certamente mancante.

In questo clima caratterizzato da rivalità regionalistiche Boito cerca una posizione di mediazione, di assemblaggio e ricucitura delle diverse posizioni; il fine ricercato è quello di un’arte nazionale. In ambito architettonico Boito promuove il romanico lombardo, considerandolo l’unico “stile” decisamente italiano, non influenzato da culture straniere – in linea con Pietro Selvatico che sosteneva il “recupero del medioevo”.

Boito non segue un ragionamento razionale, quanto piuttosto un orientamento poetico: per lui un carattere nazionale deriva dal carattere storico, oltre che da quello naturale, quindi il rinnovamento dell’arte non può avvenire attraverso una rivoluzione, ma solo attraverso una continuità con il proprio passato. Promotore di una continuità storica tra passato, presente e futuro, Camillo Boito

## ■ PIETRO SELVATICO ESTENSE

Pietro Selvatico Estense (Padova, 27 aprile 1803 – Padova, 26 febbraio 1880) fu architetto, critico e storico dell'arte.

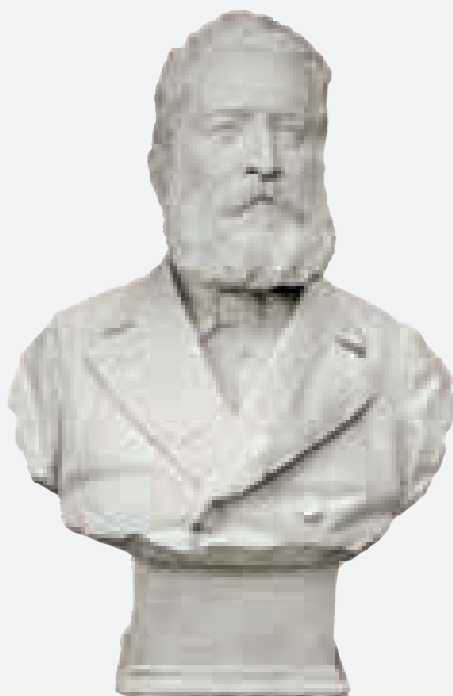
Figlio del marchese Benedetto Bartolomeo – di nobile famiglia padovana, insignita nel 1758 del titolo marchionale dal duca di Modena Francesco III d'Este, con la facoltà di aggiungere il cognome "Estense" – e della nobildonna Maria Bolgeni.

Giurista, compì gli studi universitari a Padova, per dedicarsi quindi all'architettura. Fu allievo di Giuseppe Jappelli.

Progettista di edifici per il culto e di numerosi restauri di chiese, è noto soprattutto come critico e storico dell'arte.

Fu docente di estetica e storia dell'architettura all'Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1849. Presidente della commissione imperiale per la conservazione dei Monumenti artistici e storici delle provincie venete, promosse la conservazione degli affreschi della cappella degli Scrovegni a Padova, dove fondò, nel 1867, l'Istituto d'Arte.

Ebbe un ruolo centrale nel dibattito sul concorso per la facciata di Santa Maria del Fiore, a Firenze, influenzando in maniera determinante, la stesura del progetto.







Roma, Monumento a Vittorio Emanuele II

è un personaggio chiave della seconda metà dell'800 e influenza molti decenni del '900, quanto Luca Beltrami, Giacomo Boni.

È anche l'iniziatore, il fondatore in qualche modo, di un dibattito che via via si amplia, su quale debba essere lo stile italiano.

Per Boito (ciò è di grande interesse per chi scrive, oltre che centrale per le finalità che questo testo si propone) esiste un'affinità tra Composizione Architettonica e Restauro; egli vedrà nel monumento a Vittorio Emanuele II la vera innovazione, il rinnovamento dell'arte in Italia.

5

---

# IL TEMA DELLA STRATIFICAZIONE

Sul tema della stratificazione, per iniziare questo capitolo, mi pare interessante riportare quanto dichiarato da Francesco Venezia in un'intervista pubblicata su *ANANKE, cultura, storia e tecniche della conservazione* (diretta da Marco Dezzi Bardeschi), sul n.8, del dicembre del 1994, a proposito della complessità delle stratificazioni:

*Molto spesso, ad una prima lettura del sito nel quale il nostro progetto andrà ad inserirsi, non traspare la complessità delle trasformazioni e delle stratificazioni che esso ha sedimentato. Comunque penso non si parta mai dall'idea di armonia fra il nostro progetto ed il sito che lo deve ospitare. Il progetto ha sempre una propria autonomia. Naturalmente tutto il lavoro di adattamento dell'idea iniziale alle condizioni del sito determina talvolta quella piacevole sensazione di non riuscire a distinguere dove il nostro intervento cominci. Mi sembra che questo sia accaduto anche per la piazza di Lauro.*

*Credo che un'opera felicemente riuscita è un'opera che non ci lascia immaginare quel sito priva di essa. Questo è quasi un miracolo, perché inizialmente il sito non prevede la nostra opera. Il cantiere che realizza il progetto infligge una ferita; quando tutto è finito, se il progetto è stato concepito bene e realizzato bene, quasi non leggiamo i confini fra ciò che abbiamo fatto e ciò che è preesistente.*

*[...]*

*Se noi guardiamo con attenzione alla storia, alla costituzione ed alla trasformazione dei nostri centri storici, vediamo che dietro ogni edificio che amiamo, c'è stato molto spesso la dolorosa distruzione di un edificio precedente. La*

*distruzione in architettura è feconda quanto la costruzione. Non la distruzione in quanto tale, ma il fatto che la distruzione mettesse in essere una volontà di emulazione che non avrebbe fatto rimpiangere l'atto distruttivo. Questo significava l'assunzione di una grande responsabilità.*

*Immaginiamo la vicenda di San Pietro a Roma. Tento di immaginare che cosa dovesse essere il vecchio San Pietro, che Basilica straordinaria, che coacervo di memorie, di reliquie, di mosaici. Eppure si prese la dolorosa decisione perché c'era il pieno convincimento che la civiltà che distruggeva e ricostruiva poteva esprimere un valore equivalente a ciò che distruggeva, anzi migliore. Possiamo dire che nella maggior parte dei casi finiamo col non rimpiangere troppo quello che è stato distrutto.*

*Adesso che cosa accade. Da tempo si sono creati due settori distinti. Il settore della tutela ed il settore della nuova progettazione. La tutela ha investito l'intero territorio del centro storico, la nuova progettazione ha investito le zone di espansione e le periferie. Non essendoci più contiguità con edifici del passato, essendo caduta la pratica del sostituire è caduto completamente lo spirito di emulazione e le tecniche progettuali conseguenti. Il nostro lavoro si è progressivamente impoverito fino a raggiungere minimi insostenibili. In particolare è andata perduta quell'arte di adeguamento degli schemi astratti alle complessità ed alle necessità del sito. Si è persa tutta l'arte del costruire realizzata per deroghe a schemi ideali. Ma c'è di più e c'è di peggio. Frequentemente la superficialità della pratica progettuale nelle zone di periferia si è riversata sulla pratica del restauro degli edifici del Centro Storico. Molte categorie d'opera caldeggiare dalle Soprintendenze per il restauro di monumenti sono le stesse applicate in adroni di condomini e in pizzerie della cintura urbana!*

*Se si guarda alla storia si può rilevare che non esiste palazzo rinascimentale che non abbia deformazioni rispetto ad un impianto ideale. Ma spesso il segreto di questi edifici è costituita proprio da queste deformazioni. E non sono le deformazioni con le quali si lavora oggi in astratto, deformazioni che nessuno richiede. Sono deroghe ad un impianto estremamente rigoroso, commisurato, pretese dalla situazione reale.*

*Ogni edificio viene visto come sistema ideale, intoccabile, mentre quella fabbrica è il frutto di una serie di aggiunte, trasformazioni. Ogni grande complesso architettonico del passato è il frutto di una vicenda molto articolata, di cui noi abbiamo perso il sentimento. Per questo non riusciamo nemmeno a riflettere, questo sentimento, nel nostro lavoro progettuale. E paradossalmente fu consentito solo ai grandi speculatori edilizi del dopoguerra, come Ottieri a Napoli,*

*di edificare nei Centri Storici. E quando si è offerta la rara possibilità ad un buon architetto di costruire in un Centro Storico, si era ormai costituita una situazione insopportabile: una Spada di Damocle che fiaccava la forza creativa e compositiva dell'architetto stesso. Io faccio spesso l'esempio di Gardella. Egli ha prodotto delle ottime cose, ma quando alle Zattere gli è stato concesso di fare ciò che era stato tante volte negato, è accaduto che il suo talento non ha dato una risposta adeguata. Un lavoro che potremmo definire modesto soprattutto se confrontato con le altre sue opere. Ma ritengo che il tutto è appunto dovuto a quella spada di Damocle costituita da decenni di inibizione. Come sono lontani i tempi felici degli interventi di Terragni a Como con la Casa del Fascio ed a Roma con il progetto per il Danteum!.*

*Ma è accaduta un'altra cosa particolarmente grave, dovuta appunto alla mancanza di "emulazione" nell'approccio del progettista ai centri storici. Si sono eclissati negli ultimi cinquant'anni i mezzi di produzione di un edificio degno di un centro storico. Il che non significa costruire una fabbrica con i materiali degli edifici contigui, ma costruire con delle qualità insite nella forma e nella natura dei materiali stessi. Quando mi dicono che in un contesto storico bisogna utilizzare materiali nobili, di solito rispondo che è invece opportuno utilizzare i materiali in una forma nobile.*

Il processo di stratificazione apparente molto simile e vicino al termine "sedimentazione". In realtà la stratificazione può essere interpretata concettualmente come qualcosa di maggiormente pregnante per la causa del progetto: la stratificazione non solo ha a che fare con il passare del tempo e con l'accumularsi di storia specifica di un luogo, ma ne prevede una rielaborazione, una reinterpretazione progettuale, una dinamicità in cui determinante nel processo è l'opera dell'uomo nel trasformare un luogo preciso, uno spazio (in qualche modo circoscritto).

Si tratta, in sintesi, di un processo che nel tempo porta i luoghi a costituirsi sulle preesistenze, mantenendone la forma, le giaciture e i segni dominanti, le caratteristiche, la materia.

L'architettura nasce per rispondere a bisogni concreti, a necessità oggettive, ma si esplicita come elemento simbolico, identitario, ed è perciò che immediatamente oltrepassa l'oggettività e la trascende.

L'architettura è intreccio, sovrapposizione, trama, insieme di logiche che condizionano i mutamenti e caratterizzano la continuità di un luogo.

Ogni architettura, ogni edificio, ogni città vivono in tensione tra passato, presente e futuro, tra un'idea progettuale di fondo e il mutare degli eventi.



Duomo di Siracusa

Le città, storicamente (sino al novecento), si sono modificate riutilizzando i manufatti preesistenti, la morfologia urbana, mantenendo, in sito, la materia che nel tempo veniva riutilizzata per erigere le nuove fabbriche.

È il caso dell'Athenaion, l'attuale Duomo di Siracusa<sup>1</sup>, così descritto da Lawrence Durrell:

*Prendete un tempio greco, incorporatelo per intero in un edificio cristiano, al quale aggiungete successivamente una facciata normanna che viene abbattuta dal grande terremoto del 1693. Senza scoraggiarvi vi rimettete all'opera e, cambiando completamente direzione, sostituite la vecchia facciata con una deliziosa composizione barocca all'incirca del 1728/54. E il tutto, deteriorato com'è, continua a vivere e a sorridere, diffondendo nel mondo la sua immagine come se fosse stato ideato da un Leonardo o da un Michelangelo.*

Il duomo di Siracusa, cattedrale della città, sorge sulla parte elevata dell'isola di Ortigia e incorpora l'antico tempio sacro in stile dorico dedicato ad Atena (Minerva), il più importante della polis siracusana, e convertito in chiesa con l'avvento del cristianesimo. Considerata la chiesa più importante della città – parte dall'Unesco –, presenta esternamente uno stile barocco e rococò, mentre internamente si alternano parti risalenti all'epoca siceliota – appartenenti al tempio greco – e parti medievali, costruiti dai bizantini verso il seicento e così giunti al nostro tempo. La

---

1 Nella parte alta dell'isola di Ortigia, il sito dove oggi sorge il Duomo di Siracusa è stato destinato, fin dall'antichità, a ospitare un luogo di culto.

A un tempio eretto nel VI secolo a.C., si sostituì il Tempio di Atena, realizzato in onore della dea dal tiranno Gelone, dopo la grande vittoria di Imera (480 a.C.) contro i Cartaginesi.

Nel VII secolo il tempio di Atena fu inglobato in un edificio cristiano, dedicato alla Natività di Maria. Vennero realizzate murature di tamponamento per delimitare lo spazio tra le colonne del peristilio e aperte otto arcate nella cella centrale, per permettere il passaggio alle due navate laterali così ottenute.

Le imponenti colonne doriche sono ancora oggi visibili sul lato sinistro, a testimonianza esplicita delle successive stratificazioni architettoniche susseguites, sia all'esterno sia all'interno dell'edificio. La chiesa pare sia stata in seguito trasformata in moschea, durante la dominazione araba, e rimaneggiata in epoca normanna.

Il terremoto del 1693 causò vari danni, tra cui il crollo della facciata principale poi ri eretta tra il 1728 e il 1754, facciata che rappresenta una delle migliori testimonianze barocche di Siracusa.

La stessa, impostata sul modulo compositivo della colonna, si erge maestosa sull'imponente scalinata prospettante la piazza principale di Ortigia.

Il prospetto è impostato sul doppio livello, coronato da un frontone.

L'ingresso è preceduto da un atrio, l'interno è a tre navate ad impianto basilicale. La navata centrale è coperta da un soffitto ligneo del cinquecento a travature scoperte. Il pavimento, marmoreo e policromo, è stato realizzato nel 1444. Il lato destro della navata laterale è delimitato dalle colonne del tempio, che oggi danno accesso alle cappelle.



sua struttura interna è composta da diverse navate e cappelle, caratterizzate da uno stile classico e decorato, tipico del barocco.

La stratificazione qui è evidente ovunque: le colonne del tempio escono dalle pareti perimetrali e le scalinate del tempio reggono le stesse pareti in pietra. È come un catalogo di storia, dove ogni parte è riconoscibile e concorre a realizzare la bellezza straordinaria del manufatto.

Altro caso esemplare, perché di immediata comprensione, è quello del palazzo di Diocleziano a Spalato, rimasto, nei secoli, griglia ordinatrice della città di Spalato stessa, costruita e ri-costruita con e sulle pietre dell'antico, grande, palazzo romano.

Similmente, a Trieste, la via medievale di Rena, comprendente buona parte della porzione trecentesca di Cittavecchia, era sorta planimetricamente sull'emisfero esterno dell'Arena romana che qualche secolo prima aveva ospitato rappresentazioni teatrali di fronte alla riva del mare.

Spalato, Palazzo di Diocleziano **1 2**



Nella “stratificazione” c’è, dunque, un’aulicità maggiore, un maggiore legame con la storia e con la preesistenza, una sorta di maggiore appartenenza. A Spalato l’appartenenza si esplicita in diversi periodi e situazioni che caratterizzano fortemente proprio la città che rappresenta, nello specifico, un caso realmente esemplare.

La storia del palazzo è infatti particolarissima: il complesso è un immenso quadrilatero rimodellato da oltre 17 secoli di storia. Venne costruito tra il 293 ed il 305 d.C. come dimora fortificata dell’imperatore Diocleziano nei pressi della ricca città romana di Solin (Salona). Nei secoli successivi, gli abitanti di quest’ultima, per sfuggire alle incursioni degli Avari e degli Slavi, si rifugiarono fra le mura del palazzo: gli appartamenti imperiali vennero trasformati in abitazioni, i templi ed il mausoleo in chiese. I secoli successivi videro il susseguirsi delle dominazioni di Costantinopoli, dei re ungaro-croati ed infine quella veneziana ed il risultato è una suggestiva e ricchissima stratificazione di testimonianze storiche e culturali. L’impressione che ne deriva è quasi quella di essere di fronte ad un’opera d’arte surrealista con capitelli romani, colonne ed antichi marmi che la storia ha ricomposto nel tempo



a formare nuove soluzioni architettoniche: terrazzi, scalinate, sedute. Entrando nel palazzo da uno degli stretti vicoli che partono dalla Riva, si viene avvolti da un'atmosfera fuori da ogni tempo, fatto dovuto forse al "biancore" delle strade costruite interamente con la bianca pietra calcarea dell'isola di Brač (Brazza). Si distinguono con chiarezza il cardo massimo (l'asse nord-sud) ed il decumano (l'asse est-ovest) che si incrociano all'altezza del eristilio, centro nevralgico della città palatina cinto su tre lati da un colonnato ad archi. In epoca romana questo era lo spazio dedicato al culto dell'imperatore divinizzato, oggi ospita attività ricettive e l'accesso ai sotterranei. Oltre al Peristilio sono numerosissime le parti rimaste a testimoniare il luogo: i podrumi (le sale sotterranee del palazzo anticamente usate come magazzini), la Cattedrale di San Doimo (costruita inglobando il mausoleo di Diocleziano), il battistero di San Giovanni (costruito sul tempio di Giove), il palazzo di Papalic (sede del museo civico) e la celebre Porta Aurea, la più decorata di tutto il palazzo, aperta sulla strada diretta a Salona.

Il palazzo oggi non è più solo un monumento: è la città, fatta di ritualità contemporanee che si affiancano al mito, di negozi, bar, ristoranti, di tutte quelle funzioni che caratterizzano il volto di una città anche turistica.

Si tratta esplicitamente di un luogo figlio dell'accumulazione di diverse esperienze, cause e fenomeni, tutti, in modo più o meno evidente, distinguibili.

È la città costruita sulle pietre della storia, la città che ben rappresenta Andrea Mantegna nella sua "Orazione nell'orto", dove il tocco dell'artista pare da scultore, atto a modellare ogni cosa in maniera solida: l'evento è collocato in una natura pietrosa, tra rocce nude e scheggiate.

Asprezza, definitezza, concretezza, caratterizzano un dipinto in cui la città, costruita su solide rocce, occupa una posizione di preminenza e si compone di stratificazioni di antichi monumenti romani (il Colosseo, una colonna onoraria, la Torre delle Milizie) e veneziani.

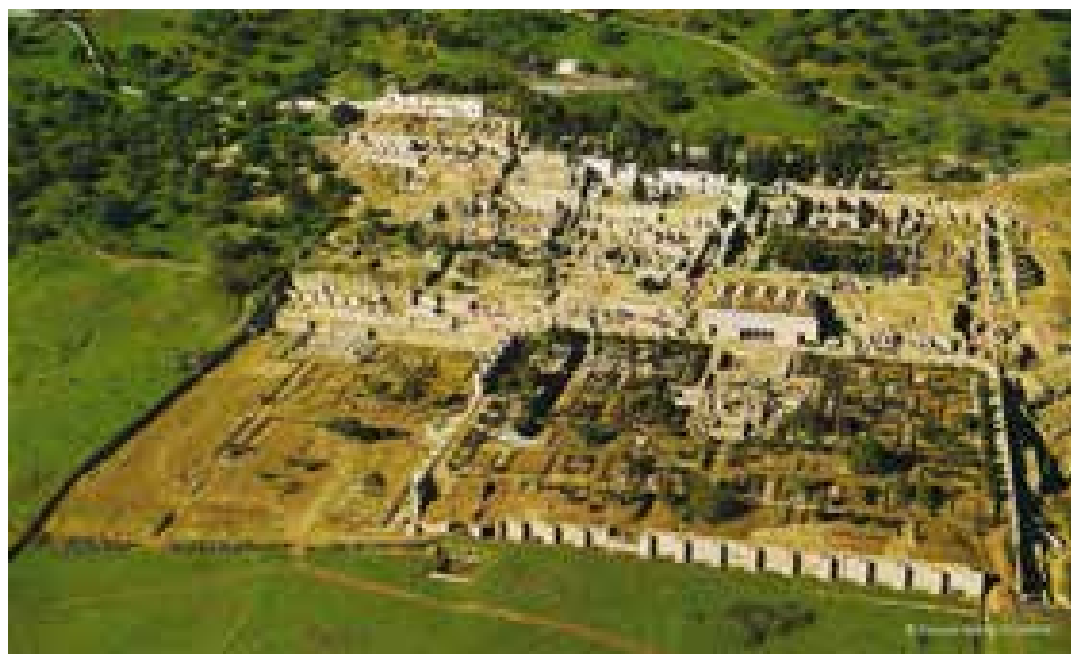
Ed è, in fondo la città della storia, la città costruita nei secoli, la città da cui partire per costruire il presente.

Interessante al proposito il recente progetto realizzato da 3LHD proprio per il lungomare di Spalato, dove un'intrigante design urbano è stato in grado di popolare la riva spalatina reinterpretando in chiave contemporanea le preesistenze architettoniche, le forme e i colori della città. Così come il Madinat al Zahra Museum realizzato da Nieto e Sobejano a Cordoba, in Andalusia.

Il palazzo/città di Madinat al Zahra è ampiamente considerato come uno dei più significativi primi siti archeologici islamici del mondo, oltre ad essere il più esteso dell'Europa occidentale. Gli scavi sono ancora in corso.



Palazzo/città di Madinat al Zahra



Il museo archeologico realizzato nelle vicinanze dagli architetti spagnoli è stato concepito come un luogo di reinterpretazione del sito, oltre che di valorizzazione dei reperti e loro fruizione.

Il risultato, di grande effetto, funge oggi da centro di formazione e ricerca, oltre che da sede per l'equipe di archeologi che lavorano agli scavi.

Il raffinatissimo complesso museale si fonde perfettamente con il sito e con la campagna circostante, interpretando architettonicamente il sito archeologico attraverso una serie di spazi rettangolari ripresi dalla matrice dell'area archeologica a comporre murature contenenti spazi interrati e cortili aperti che sembrano replicare, in chiave contemporanea, le preesistenze del paesaggio archeologico conformandosi similmente ad un paesaggio costruito.

Partendo dallo scavo di tre edifici emersi alla luce, Fuentesanta Nieto e Enrique Sobejano hanno impostato la composizione dello spazio museale riconducendolo al ruolo di preesistenza archeologica: un luogo da rivelare.

I visitatori vengono così guidati, nel complesso museale, attraverso una sequenza di spazi coperti e di vuoti, di corti a cielo aperto, riprendendo le modularità presenti sia nel sito archeologico che nel centro storico di Cordoba. I cromatismi utilizzati enfatizzano l'architettura rendendola appropriata e congruente con il tema e il luogo. Pochi semplici materiali sono utilizzati ad enfatizzare ed evocare il luogo interpretato: il cemento faccia a vista, la pietra calcarea e le pareti lignee evocano la materialità di un sito archeologico, i suoi muri di sostegno e i reperti. Materialità, interpretazione segnica, geometria, questi i presupposti su cui si fonda il progetto.

E sul tema della reinterpretazione delle preesistenze e dell'archeologia è importante richiamare nuovamente Francesco Venezia relativamente al progetto per il museo a Gibellina nuova<sup>2</sup> (le Case di Lorenzo), dove l'architetto si è trovato a lavorare in un contesto non antropizzato nel quale doveva inserire alcuni frammenti di un edificio della Gibellina terremotata.

Nelle discussioni preliminari alla formulazione dell'incarico gli era stato chiesto di trovare un modo di tenere in piedi la facciata, quasi di prospettare una soluzione di tipo tecnico. Venezia, invece, opta per una struttura di supporto che si fa anch'essa carico delle valenze di memoria che inizialmente erano solo affidate alla facciata strappata alla città terremotata.

---

2 Cfr. l'intervista pubblicata da Francesco Venezia su *ANANKE, quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione* (diretta da Marco Dezzi Bardeschi), sul n. 8, del dicembre del 1994, *op. cit.*



Francesco Venezia

Quando gli fu chiesto di realizzare quel progetto Francesco Venezia – così narrano le cronache – era particolarmente interessato ad una sperimentazione, ad una forma di architettura a cui bene poteva attingere per la realizzazione della struttura che doveva ospitare la facciata "spoliata" dalle Case di Lorenzo. L'architetto riteneva infatti che i progetti che si realizzano felicemente sono principalmente quei progetti il cui incarico viene conferito quando una determinata idea è giunta a maturazione, e spesso questa idea prescinde completamente dall'incarico stesso e dal sito nel quale si dovrà inserire il progetto.

Si potrebbe dire – interpretando le parole dell'architetto – “che più che un buon rapporto con il contesto, sia necessario avere un buon rapporto con la propria testa, bisognerebbe arrivare all'incarico con qualcosa nella testa. Nel momento in cui viene dato l'incarico la forza dell'idea diventa un ‘interlocutore’ della situazione specifica. Più forte è l'idea, più forte è il rapporto che si stabilisce fra la propria idea e le esigenze del sito nel quale collocare il progetto”.



Le Case di Lorenzo, Gibellina

Ritenendo che questo fosse molto più interessante del conflitto che si stabilisce nella mente del progettista quando arriva in un posto e comincia a pensare cosa sia adeguato e corretto realizzare in quel posto, è importante ricordare che all'epoca dell'incarico Venezia stava rivolgendo le proprie attenzioni verso alcuni edifici del manierismo italiano, con particolare riferimento alla sequenza di cortili di Villa Giulia a Roma o al cortile della Cavallerizza a Mantova. Con Gibellina scattarono una serie di risposte, che si coniugarono con una delle riconosciute costanti che si possono rilevare all'interno dei progetti di Francesco Venezia: la volontà, cioè, di recuperare alla materia la memoria dell'uso che le è più consono, della regola d'arte che si è ormai persa, la volontà di recuperare l'essenza di ogni architettura; nelle Case di Lorenzo ogni parete, ogni particolare, dettaglio racconta di questo sforzo. Così per i materiali, dove Venezia si è conformato all'originale; unica eccezione la parete che accoglie il frammento della vecchia facciata, liceità poetica e acuto progettuale che ha ascrivito l'opera alla categoria dei capolavori.

La ricerca sui materiali, sulla continuità storica, sull'utilizzo di antichi maestri caratterizzano anche il progetto di Alvar Aalto per la sua casa di vacanze a Muuratsalo, edificio nel quale l'autore organizza le tre pareti del cortile aperto come un momento di riflessione sull'uso del mattone, quasi ci fosse la volontà di realizzare un piccolo museo sulle tecniche di utilizzo del mattone.

Nel Museo di Gibellina di Francesco Venezia non c'è una forzatura in questa direzione, anche se è vero che c'è, su ciascuno dei muri, una sorta di messa a punto della tecnica da utilizzare.

L'attenzione posta nella realizzazione del museo di Gibellina è legata maggiormente al trauma subito dal luogo, e alla volontà di recuperarne l'immagine perduta. A Gibellina Francesco Venezia decide di utilizzare un sistema di materiali, di spessori, di tecniche di montaggio, tali da garantire una notevole capacità di resistenza e di invecchiamento, riflettendo sul fatto che, col tempo, gli agenti atmosferici avrebbero giocato a favore dell'opera stessa. Tornando a Gibellina a distanza di anni si può oggi constatare come l'opera abbia saputo invecchiare: le pietre della rampa di accesso, ad esempio, hanno, senza danneggiarsi, assunto colorazioni diverse a seconda dell'esposizione al sole ed alle acque meteoriche. Tutti questi fattori danno all'opera quella certa componente poetica, che un'opera appena completata non ha, una visione quasi *ruskiniana*, dove l'oggetto architettonico diviene organismo vivente, narratore, attraverso la sua immagine, della vita vissuta.







Alvar Aalto – Casa delle vacanze, Muuratsalo

6

---

# RECUPERO E RIUSO

*Puisque les choses changent c'est donc qu'on ne le perçoit qu'en partie. On appelle temps cette partie cachée, toujours cachée de toute chose. Poiché le cose cambiano non le percepiamo che in parte. Si chiama tempo la parte nascosta sempre nascosta di ogni cosa.*

Paul VALERY

*Nella pianificazione, conservare e costruire sono momenti di un medesimo atto di coscienza, perché l'uno e l'altro sono sottoposti ad un medesimo metodo: conservare non ha senso se non è inteso nel significato di attualizzazione del passato e costruire non ha senso se non è inteso come continuazione del processo storico: si tratta di chiarire in noi il senso della storia. Conservare e costruire sono atti creativi.*

E N. ROGERS

Il recupero in architettura, lo abbiamo visto, è quel complesso di interventi nel quale le trasformazioni e la conservazione delle strutture si integrano il più possibile nel rispetto dell'esistente, (sia degli aspetti materiali e fisici che di quelli immateriali come il significato, la storia ecc.), tenendo presente le esigenze dei fruitori e delle risorse disponibili. Per sua natura il recupero richiede un approccio interdisciplinare che riguarda urbanisti, restauratori e architetti, ma anche ingegneri strutturisti, impiantisti, geologi, storici, storici dell'arte, ecc. Può essere considerata un'attività che riguarda il miglior uso delle risorse territoriali, siano esse aree industriali dismesse, infrastrutture di carattere storico-culturale con intervento sulle strutture esistenti.

Il recupero edilizio comprende tutte le operazioni sull'edificato e deve misurarsi con le necessità di conservazione fisica del complesso edilizio, ma anche dei suoi significati, soprattutto se si tratta di un edificio storico, in vista del miglioramento delle prestazioni, prevedendone anche la eventuale ri-funzionalizzazione ovvero l'assegnazione al complesso di una funzione diversa da quella per la quale è stato costruito.

Il progetto di recupero non riguarda solo il patrimonio storico comunemente inteso come tale, ma si rivolge anche a edifici o gruppi di edifici che pur avendo una storia più breve e avendo esaurito la funzione per la quale erano stati progettati meritano, per la loro posizione territoriale e per il rapporto con gli abitanti della zona, di essere riqualificati e reinseriti nel contesto urbano.

Questo processo, di recupero e ri-funzionalizzazione, può permettere alle città di riappropriarsi di un'area industriale in disuso e in stato di degrado, trasformandola in una infrastruttura al servizio della vita culturale ed economica della comunità. Quando si parla di recupero ci si riferisce solitamente all'aspetto funzionale: recupero all'uso quindi. È importante che questo, se è un nuovo uso, diverso da quello originario, sia compatibile ovvero non costringa a modifiche eccessive l'edificio originario.

È importante poi tenere conto nel progetto dei caratteri specifici e di unicità dell'edificio su cui si interviene per non rischiare di perderne l'identità storica. Il progetto dovrebbe quindi tendere a non cancellare ma, al contrario, evidenziare tutte le fasi storiche significative che l'edificio ha vissuto nel tempo.

La terminologia da usare nei progetti di recupero è standardizzata dal protocollo europeo "UNI 10914-1:2001. Qualificazione e controllo del progetto edilizio di interventi di nuova costruzione e di interventi sul costruito – Terminologia" entrata in vigore il 31 gennaio 2001.

“La parola e la cosa sono moderne” dice Viollet-le-Duc aprendo la voce *Restauration* del suo *Dictionnaire*.

E probabilmente, come ho avuto modo di sottolineare nei capitoli precedenti, si tratta di questione disciplinare ancora aperta, irrisolta: Restaurare (recuperare – mi si consenta la semplificazione) o Conservare sono ancora questioni su cui si dibatte, questioni che si fondano sulle citate teorie dei padri fondatori della disciplina del Restauro. Su Conservazione e Restauro si dibatte e si è dibattuto a proposito della tutela dell'Architettura a partire, secondo una chiave di lettura comparabile a quella contemporanea, per lo meno dall'ottocento.

Nel *Manifesto della Society for the Protection of Ancient Buildings*, riportato integralmente in Appendice B, William Morris solleva la questione dell'attenzione all'Architettura

della storia: "il mondo civile del diciannovesimo secolo non ha un suo stile proprio, ad eccezione di una vasta conoscenza degli stili degli altri secoli. Da questa carenza sorse nell'animo degli uomini la strana idea di un restauro dei monumenti"<sup>1</sup>.

E similmente, Camillo Boito, così si esprime: "L'arte del restaurare...è recente, e non poteva ritrovare i suoi metodi se non in una società, la quale, mancando di qualsivoglia stile nelle arti del bello, fosse capace di intenderli e, all'occasione, di amarli tutti. Questa condizione di cose si verificò dopo il primo impero napoleonico, ai primordi del moderno romanticismo, e dura fino al dì d'oggi..."<sup>2</sup>.

Su posizioni teoriche analoghe a William Morris – abbiamo visto – si muove John Ruskin, l'autore, nel 1849, di *The Seven Lamps of Architecture*<sup>3</sup>, che ritiene indispensabile, nell'approccio al progetto, o più semplicemente all'architettura, la conoscenza storica. Come Morris, Ruskin è un "Conservatore" e nemico giurato del "Restauro".



1 Cfr. La Regina F., "William Morris e l'Anti-Restoration Movement", in *Restauro*, n. 13-14, 1974.

2 Cfr. Boito C., *Questioni pratiche di belle arti: restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Hoepli, Milano 1982.

3 Pubblicato in Italia con il titolo *Le sette lampade dell'architettura* da Jaca Book, a Milano, nel 1982.

Ruskin così si esprime ne *Le sette lampade dell'architettura*: " Vi sono due compiti che incombono su di noi nei confronti dell'architettura del nostro paese la cui importanza è impossibile sopravvalutare: il primo consiste nel conferire una dimensione storica all'architettura d'oggi, il secondo nel conservare quella delle epoche passate come la più preziosa delle eredità"; e aggiunge: "Né il pubblico né coloro cui è affidata la cura dei monumenti pubblici comprendono il vero significato della parola *restauro*. Esso significa la più totale distruzione che un edificio possa subire: una distruzione alla fine della quale non resta neppure un resto autentico da raccogliere, una distruzione accompagnata dalla falsa descrizione della cosa che abbiamo distrutto...".

Diverso, e diametralmente opposto il pensiero di Eugène Viollet-le-Duc, Restauratore, il quale considera il restauro come attività creativa e ritiene che ogni edificio possa essere ri-generato, ri-progettato. L'architettura storica è per Viollet-le-Duc matrice, punto di partenza per il progetto contemporaneo. Ma è bene ricordare come Viollet-le-Duc, a prescindere dalla posizione propositiva del progetto, della re-invenzione dell'architettura, non sia un propugnatore del "falso" storico.

Egli, come Ruskin, Morris, Boito, dichiara tutta la sua attenzione rispetto all'autenticità dell'opera.

A tal proposito e riferendoci al tema del presente capitolo – che vuole essere in qualche modo utile all'approccio metodologico sul progetto del preesistente – è utile ricordare quanto scrive Walter Benjamin nel 1936 a proposito di vero e falso, autentico e contraffatto: "L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica"<sup>4</sup>.

A prescindere, però da questioni legate all'autenticità del testo originale, che reputiamo imprescindibile, è utile rimarcare come il dibattito architettonico sia sostanzialmente diviso sulle due opposte posizioni: restaurare o conservare.

Posizioni che, in ambito di tutela<sup>5</sup>, vedono spesso contrapposte le Soprintendenze<sup>6</sup> ai progettisti, posizioni che, nel nostro Paese, hanno impedito costantemente la realizzazione di opere di architettura contemporanea, causa l'eccessivo "peso della storia", consentendo al contempo di conservare (o non distruggere) e garantire il patrimonio culturale italiano.

4 Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1982.

5 Cfr. DECRETO LEGISLATIVO 22 gennaio 2004, n. 42 – Codice dei beni culturali e del paesaggio.

6 Gli Organi periferici del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, cui è delegata l'autorizzazione preventiva all'intervento su beni vincolati (monumentali e paesaggistici).

Chi scrive, da progettista, predilige la visione di Viollet-le-Duc, ritendendo corretta l'analisi dell'autore relativamente all'architettura, quale disciplina capace di auto generarsi e perpetuarsi in due principali direzioni: producendo nuova architettura e attualizzando quella del passato.

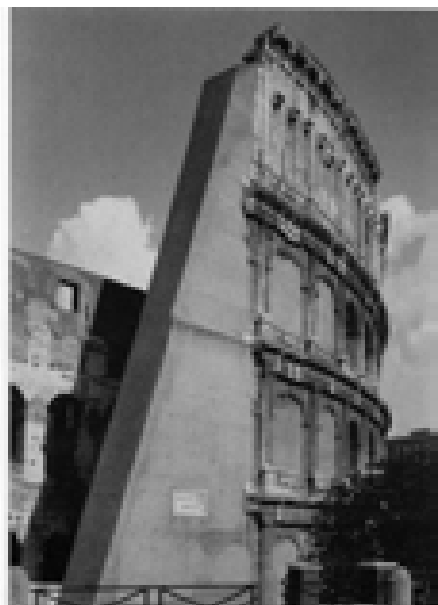
Posizione, peraltro, precedentemente assunta, in qualche modo, dall'artefice di uno dei più straordinari restauri della storia: Leon Battista Alberti, con il suo progetto per il Tempio Malatestiano a Rimini, dove realizza un involucro marmoreo che lascia intatto l'edificio preesistente.

Si tratta di un'operazione corretta da un doppio punto di vista: l'architetto realizza una nuova architettura contemporanea e al tempo stesso conserva, custodisce, tutela il monumento della storia.

Rimini, Tempio Malatestiano







**1** Colosseo,  
**2 3** Arco di Tito,  
 Giuseppe Valadier



Analogamente e correttamente si comporta Giuseppe Valadier nei celebri restauri del Colosseo e dell'Arco di Tito, dove l'autore, con estremo rigore scientifico, rispetta il testo originale denunciando, con materiali dissimili, l'opera di ricomposizione e consolidamento dei manufatti. Sono atteggiamenti che in qualche modo possono ricondurre, dal punto di vista metodologico, ad alcuni progetti contemporanei che possono essere presi ad esempio<sup>7</sup>.

Un primo interessante caso è il Museo Nazionale di Arte Romana (MNAR – Museo Nacional de Arte Romano) progettato nel 1980 da Rafael Moneo a Mérida<sup>8</sup>.

Rafael Moneo – Museo Nazionale di Arte Romana, Mérida



7 Mi riferisco ad attività progettuali contemporanee, non è intenzione né mia, né di questo testo, trattare questioni afferenti la disciplina del Restauro, quanto piuttosto individuare una via progettuale al tema del recupero e del riuso di manufatti storici.

8 Mérida, città fondata nel 24 a.C., era una delle più sviluppate città romane in Spagna, anche durante il declino dell'Impero. Quasi totalmente distrutta in seguito all'invasione musulmana, cominciò a ristabilirsi sotto il dominio arabo. Ha resistito al tempo e agli anni fino a diventare la modesta cittadina rurale di oggi. Gli scavi archeologici iniziati nel tardo diciannovesimo secolo hanno riportato alla luce numerosi monumenti, statue, e oggettistica antica. I resti del teatro e dell'arena costituiscono oggi documenti fondamentali dell'antica città romana.

L'edificio, che sorge sulle rovine romane e da esse prende nome e funzione, espone la moltitudine di reperti che dal 1838 sono stati ritrovati nei dintorni dei resti del Teatro e dell'Anfiteatro costruiti da Agrippa nel 18 a.C.

L'intento principale del progetto era quello di costruire un museo in grado di offrire ai visitatori l'opportunità di comprendere compiutamente gli aspetti molteplici della città ai tempi dell'impero romano. L'aspetto interessante da sottolineare è l'atteggiamento progettuale che Moneo si pone nei confronti delle rovine, che non vengono rispettate per il solo fatto di essere rovine ma devono – questo il tema proposto dall'autore – meritare di esserlo. Per questo motivo l'architetto fonda il suo museo accanto alle fondazioni degli edifici romani, così come è sempre stato fatto nel passato, costruendo sulle preesistenze, con un approccio progettuale rischioso e fortemente irreversibile.

Planimetricamente l'edificio di Moneo, premio Pritzker per l'architettura nel 1996, vincitore nel 2010 del Piranesi Prix de Rome con il progetto del Museo di Mérida, più recentemente nel 2012 premio Principe delle Asturie, ha un'inclinazione completamente diversa rispetto all'assetto delle rovine.

Si tratta di una scelta che cela agli occhi degli incolti il rispetto che Moneo ha per gli stessi resti: la sovrapposizione delle due griglie esalta la stratificazione dei due edifici, il nuovo e il vecchio, la loro contaminazione e integrazione; distinguendo tuttavia le vecchie strutture da quelle nuove, esplicitando la continuazione dei selciati romani in tutto il resto della città.

L'edificio è costituito da un grande volume quasi totalmente cieco, dal carattere monumentale, così come lo erano le grandi architetture romane di Agrippa.

L'antica via romana separa in due il grande blocco, dividendo funzionalmente le due parti principali della fabbrica. La parte più grande ha carattere prevalentemente espositivo, la parte restante funge da snodo e ospita i servizi. I due blocchi rimangono tuttavia legati da un attraversamento sospeso sui resti archeologici.

Di fondamentale importanza la scelta dei materiali, artefici della grande suggestione che questo museo incute ai visitatori, che inizialmente difficilmente comprendono se si tratti di un edificio di recente costruzione o di epoca romana: uno spazio volutamente di difficile collocazione temporale.

I mattoni rossi – realizzati ad hoc – allungati rispetto alla forma solita ad imitare i mattoni utilizzati nell'antica Roma e montati a secco (senza malta per non “sporcare” la cromatica dei muri) fanno da sfondo alle statue bianche antistanti e ne traggono maggiore contrasto e risalto.

Senza cadere in una grottesca imitazione dell'architettura romana antica, Moneo ne reinterpreta il sistema costruttivo, realizzando muraglioni in laterizio riempiti di



calcestruzzo, alla maniera dell'*Opus caementicium* antico. La materialità del muro in pietra diviene così la caratteristica predominante di tutto il museo, sfondo ideale per i reperti esposti. La sala espositiva principale è attraversata da una serie di mura parallele in cui si aprono vaste arcate, la cui visuale prospettica rivela la dimensione dell'edificio ed esprime la continuità prospettica dello spazio interno e i cui paramenti fungono anche da partizioni, su cui sono appese cornici, mosaici e frammenti di statue.

Le imponenti murature romane definiscono anche degli spazi espositivi laterali, realizzati per esporre alcuni fra i reperti di maggiore importanza archeologica. Per quanto riguarda le superfici, queste non si presentano, nell'architettura di Moneo, come semplici supporti neutrali per gli oggetti; la bianca superficie marmorea dei resti archeologici dialoga e contrasta come la materiale presenza e imponenza del



muro in laterizio. La luce naturale, un altro concetto fondamentale della progettazione dell'edificio, entra attraverso ampi lucernari sovrastanti la sala e da finestre termali correttamente collocate in posizione apicale nelle facciate.

Il *Museo Nacional de Arte Romano*, fortemente chiuso verso l'esterno, riceve così la luce nello stesso modo con cui gli edifici romani venivano illuminati: luce indiretta proveniente da alte finestre a sud smorzata da una parete interna, una luce diretta tramite grandi finestre verticali verso nord e un'illuminazione zenitale che illumina dall'alto gli spazi inferiori attraverso una copertura a *shed*.

Il costante cambio di intensità luminosa enfatizza il dialogo costante fra le opere esposte e l'edificio stesso.

La grande navata centrale e le navate laterali ritmate dai setti in laterizio esprimono la duplice attitudine di questo edificio: si tratta di un museo ma è pensato anche come una biblioteca. Lo spazio più grande riceve i reperti più grandi ed è la parte museologica; le nicchie che le murature generano sono la parte archivistica e gli scaffali virtuali di una "biblioteca di resti lapidei: cornici, capitelli, elementi di statuaria, mosaici, frammenti di una civiltà del passato raccolti in un edificio contemporaneo".

Moneo fonde un'atmosfera antica in un'architettura moderna straordinariamente romana.

Di grande interesse è anche il coevo intervento operato da Giorgio Grassi (progetto del 1985 e realizzazione del 1990-1993), relativamente al restauro e riabilitazione del Teatro romano di. "Il restauro si presenta in primo luogo come problema di architettura e in questo caso non v'è dubbio che si tratti di progettazione in senso stretto, la qual cosa non può venire elusa con nessun artificio", scrive nel 1971 Giorgio Grassi affrontando il tema del progetto di restauro e riabilitazione del Castello di Abbiategrasso. Il Restauro, quindi, viene concepito come un progetto di architettura, sempre e innanzitutto.

Ed è a partire da questa considerazione che deve essere letto il progetto per il restauro del Teatro Romano di Sagunto che Grassi<sup>9</sup> elabora a partire dal 1983 su incarico del Direttore Generale del Patrimonio Storico della Comunità Valenciana, che lo promuove presso la Direzione Generale di Belle Arti del Ministero della Cultura. Nel 1985, approvata la nuova legge sul Patrimonio Storico, l'Ispettore Generale dei Monumenti dello Stato dà il suo parere favorevole e il Ministero della Cultura sottopone il progetto al giudizio della comunità di Valencia. Terminato il difficile iter di approvazione iniziano i lavori che si concludono nel 1993.

Da questo momento si susseguono ininterrottamente numerose polemiche e grande è il rischio della sua demolizione. La questione ruota attorno al metodo, a cosa si debba intendere per restauro, più in generale su come vada inteso il restauro di un monumento antico. Pare di essere in Italia.

Rileggendo la relazione di progetto, l'obiettivo di Grassi è quello di proporre "un teatro alla maniera dei romani: il progetto di un edificio teatrale in parte nuovo

---

9 È interessante rileggere quanto scrive lo stesso Grassi a proposito del progetto, nel 1993 in *UN PARERE SUL RESTAURO DEI MONUMENTI. A proposito del Teatro di Sagunto*.



Sagunto, Teatro romano



## ■ UN PARERE SUL RESTAURO DEI MONUMENTI. A PROPOSITO DEL TEATRO DI SAGUNTO.

“Voglio cominciare, questa relazione leggendo alcuni passi del restauro architettonico di R. Bonelli (1963).

«Ogni operazione dovrà essere subordinata allo scopo di reintegrare e conservare il valore espressivo dell'opera, poiché l'intento da raggiungere è la liberazione della sua vera forma. Restauro come processo critico e restauro quale atto creativo sono dunque legati da un rapporto dialettico, in cui il primo definisce le condizioni che l'altro deve adottare come proprie intime premesse, e dove l'azione critica realizza la comprensione architettonica, che l'azione creatrice è chiamata a proseguire ed integrare. Questo sistema di concetti e di criteri che ne dipendono, e che prende il nome di «restauro critico», rompe l'isolamento e trasforma radicalmente il carattere già analitico ed erudito del restauro, dotandolo di un'apertura culturale che provoca anzitutto il superamento del filologismo. Quindi, nel restauro critico, due diversi impulsi si contrappongono: quello di mantenere un atteggiamento di rispetto verso l'opera in esame, considerata nella sua conformazione attuale, e l'altro di assumere l'iniziativa e la responsabilità di un intervento diretto a modificare tale forma, allo scopo di accrescere lo stesso valore del monumento.

Nel quadro della cultura attuale il restauro, inteso come valutazione critica, si identifica con la storia artistica ed architettonica, ne assume i principi ed i metodi e ne costituisce un caso particolare; quello in cui l'azione critica si prolunga nella esecuzione pratica dei provvedimenti diretti a rendere evidente e completa la valutazione, e culturalmente operante la poetica del linguaggio caratterizzato. Il restauro costituisce dunque un'attività nella quale l'odierna cultura attua pienamente se stessa e che risulta più rappresentativa della stessa architettura contemporanea, poiché dimostra una cosciente continuità col passato ed una consapevolezza del momento storico che l'edilizia moderna non possiede [...]».

Passiamo ora a Sagunto.

Vorrei parlare brevemente del “perché” di questa realizzazione.

Non vi parlerò qui del Monumento ridotto a larva di sé, delle spogliazioni, delle distinzioni (è stato a lungo obiettivo militare), della sua vita legata nel bene e nel male al soprastante foro, cioè al castello e alla fortezza militare, ecc., né voglio parlare del Monumento sfigurato dagli interventi cosiddetti di 'restauro scientifico' che si sono succeduti fino a oggi.

Della ridicola ricostruzione mimetica della cavea, che non encaja né con la galleria, né con la 'vera' sezione dai rilievi antichi e moderni... fino alla grossolanità delle distruzioni + ricostruzioni (v. ADITUS OVEST: il machon caduto/fatto saltare) si tratterebbe forse di Restauro di 'consolidamento'!



Il tutto finito sotto silenzio perché realizzato in modo mimetico, cioè apparentemente invisibile (e la gente soddisfatta vedeva riordinarsi e crescere le sue 'rovine'!).

Sarebbero questi i seguaci di Ruskin? (povero Ruskin che voleva la sincerità a ogni costo! a costo della sparizione del Monumento!)

È questa la realtà del Teatro di Sagunto nel momento che abbiamo cominciato a studiarne il restauro, con occhi appena diversi dai nostri predecessori!

Ed è apparso subito chiaro che il Teatro di Sagunto poteva riprendere la sua 'efficacia evocativa' (Brandi) solo andando avanti nel restauro medesimo (via di non ritorno), nella restituzione del Monumento già in atto e cambiando però direzione, cambiando direzione senza incertezze. E di questo voglio parlarvi (i restauri 'mimetici' avevano alterato, ma anche soppresso, quella che Brandi chiama "l'unità potenziale" del Monumento. E ciò era evidente specialmente secondo 2 direzioni:

- 1) il ruolo compositivo del Monumento nella città;
- 2) il ruolo della sua specificità architettonica rispetto alla sua riconoscibilità come Teatro Romano, rispetto cioè alla sua destinazione originale.

Si rendeva cioè necessaria, secondo noi, una vera e propria correzione della 'rovina artificiale', proprio dal punto di vista documentario, dal punto di vista storico/archeologico. Proprio perché il suo essere rovina ormai irreversibilmente manomessa la rendeva inutile, anzi fuorviante sia per lo studioso che per lo spettatore.

Mentre una restituzione della sua specificità architettonica (il suo essere Teatro Romano), cioè il completamento di quegli elementi che ne consentissero il riconoscimento, diventava necessario proprio dal punto di vista dell'architettura (perché l'architettura del teatro tomasse, per così dire, ad essere protagonista in questo straordinario complesso monumentale di Sagunto).

Il primo 'perché' di questo nostro lavoro riguarda quindi i rapporti che il Monumento stabilisce con la città antica/contemporanea; mentre il secondo "perché" riguarda appunto il rapporto del Monumento con la sua architettura, con la specificità della sua architettura.

Il primo punto si riferisce quindi al ruolo urbano del Monumento:

- il teatro come centro, come fulcro di una restituzione più ampia a scala urbana/territoriale.
- il Teatro come «forma rappresentativa» (Bonelli) nella città, ma anche il Teatro come spiegazione della 'ragion d'essere della città così com'è ancora oggi.

Cioè il Teatro restituito (la sua presenza fisica, il suo ingombro spaziale, ecc.) protagonista con la sua presenza della evocazione non solo della città romana com'era (alta e bassa), ma anche della città seguente (il rapporto fra città e castello, ecc.).

Cioè il Teatro protagonista del sistema di relazioni spaziali che uniscono il foro alla città, il suo essere luogo architettonico di sutura fra castello e città.

Il problema diventava cioè quello della «liberazione della sua vera forma» (Bonelli)!

Il ruolo compositivo nella città del 'gran palazzo di cui tutti si meravigliano' di cui parla il moro Razis!

Il ruolo del Teatro per ripristinare i dati spaziali della città antica. Un ruolo che la rovina (proprio in quanto sfigurata, mummificata e ridotta a 'teatro greco') in quanto prossima a sparire come architettura (sempre più confusa con l'elemento naturale) non era più in grado di svolgere. Un molo questo 'urbano' che, una volta riconosciuto, è tanto decisivo da giustificare di per sé tante famose ricostruzioni nel tempo: dal castello sforzesco di Milano al campanile di San Marco a Venezia (per citare due esempi famosi).

Un ruolo tanto importante da mettere in secondo piano la restituzione 'stilistica' dei due esempi e perfino la 'licenza' concessasi dal Beltrami con la torre del Filarete (lo stesso potremmo dire per la ricostruzione della cupola del S. Pio a Valencia).

Il secondo punto si riferisce al rapporto fra il Monumento e la specificità della sua forma architettonica: «La liberazione della sua vera forma» (Bonelli) di cui si è detto, cioè la specifica determinazione architettonica del Teatro, cioè il TIPO del Teatro Romano, che qui s'impone come in pochi altri casi.

Intendo proprio il Teatro Romano di Sagunto come esempio di un fatto architettonico clamoroso e unico quanto tipizzato e ripetuto e ripetibile (un fatto artistico 'tipizzato' che per questo è altresì elemento di civilizzazione/romanizzazione per eccellenza!).

Naturalmente c'è anche il problema della 'vita' del Monumento, della sua utilizzazione, dell'opportunità offerta dall'uso teatrale già in atto, della necessità di non lasciar deperire, ecc., ma non è di questo che volevo parlare, quanto piuttosto della straordinaria occasione che si offriva qui alla conoscenza e all'approfondimento dell'architettura del Teatro Romano in generale e di quello di Sagunto in particolare.

A parte forse il solo Oranges (il solo 'muro'), quanti sono i Teatri Romano nel bacino del Mediterraneo in analoghe condizioni? 20/40? e di questi quanti sono in grado di restituirci l'idea di Teatro Romano? Forse due o tre in Asia Minore e in Africa!

Gli altri ci danno un'idea totalmente falsata/erronea di ciò che era (ed è) l'architettura di un Teatro Romano (lo spazio chiuso vertiginoso, la profonda copertura, l'apparato decorativo/porta di città o di palazzo, ecc.).

E fra questi altri pochissimi (?) godono di una situazione urbano/monumentale come Sagunto. Dove cioè la presenza del Teatro in tutta la sua estensione spaziale è altrettanto necessaria!

Ecco perché a Sagunto era necessario fare questo intervento. Proprio per la profonda contraddizione che c'è fra il Teatro, così com'era ridotto, e il suo ruolo rispetto alla città.

Dice Cesare Brandi che, qualora gli elementi scomparsi siano stati monumento in sé, «l'ambiente dovrà essere ricostruito in base ai dati spaziali, non a quelli formali, del monumento, scomparso. Così si doveva ricostruire un campanile a S. Marco, ma non il campanile caduto; così

si doveva ricostruire un ponte a S. Trinità, ma non il ponte dell'Ammannati.» {*Teoria del restauro*, Roma '63, p. 107}.

Ma qui Brandi avanza già una questione relativa al «come» del progetto.

Brevemente un inciso sulla questione del restauro.

Il pensiero sul Restauro è molto articolato e a parte le prese di posizione più radicali in genere accoglie l'avvertenza del «caso per caso». Le distruzioni causate dalle guerre hanno fatto sì che l'ottica sul restauro si modificasse e si articolasse sempre di più. E posizioni autorevoli quanto consapevoli della difficoltà di circoscrivere questa materia come quelle di un Brandi o di un Bonelli (storici) sono caute ma aperte e possibiliste, proprio perché attente ai casi particolari/ eccezionali (molto più frequenti del previsto) – v. Dichiaraz. di Dresda, nov. '82.

I conservazionisti più radicali (che negano di fatto il restauro come opera legittima) annoverano nelle loro file gran numero di 'architetti' (da Dezzi a Tafuri, ecc.) e tutti questi (con l'arroganza degli 'specialisti' che si ritengono i soli nel giusto) partono dal presupposto di una supposta insanabile frattura fra passato e presente fra cultura antica e contemporanea, fra architettura storica e Movimento Moderno (con le 'avanguardie' si sarebbe spezzato definitivamente il filo della storia, ecc.).

Ora io personalmente (nei miei studi, nei miei scritti, ma anche nel mio lavoro di architetto) ho passato molto del mio tempo a sostenere proprio il contrario. Mi riferisco ad esempio ai miei studi sul Movimento Moderno: tutto il mio sforzo è stato sempre quello di mostrare ad esempio che nelle opere dei migliori, dei più consapevoli, questa continuità è fondamentale; che ogni vero architetto sempre fa i conti con quanto lo ha preceduto; che sempre una cosa, se ha senso, rimanda a un'altra, ecc..

È quindi logico che mi senta in ogni caso più vicino a posizioni come quelle di un Brandi o di un Bonelli, preoccupate appunto di tenere vivo proprio fra passato e presente.

Posizioni che pongono il problema dell'unità del Monumento (l'unità 'potenziale' che esce dalla rovina) e quello della responsabilità (culturale/civile) che il restauratore si assume di accrescerne il valore (la comprensione, la verità, ecc.) attraverso il restauro (il restauro cioè come «valutazione critica» del Monumento).

E, pur non condividendone né la metodologia né i risultati pratici, ammiro in fondo il tentativo fatto in paesi come la Francia o la Germania (v. distruzioni belliche) di mettere in gioco insieme l'espressività artistica contemporanea e il Monumento antico (il tentativo di metterli comunque a confronto/di farli convivere). Ma questa ultima considerazione sul restauro 'moderno' introducono già l'ultima questione cui volevo accennare qui: quella cioè del «COME» nel lavoro su Sagunto.

La questione del «come» naturalmente è essenziale. È qui che viene messa alla prova il valore e l'applicabilità di ogni teoria. È il momento in cui l'architetto è messo di fronte alle sue responsabilità nel modo più completo e scoperto.

Ma questo è il momento della verità sia per l'autore che per l'opera.

Nel senso che il restauro è legittimato o meno proprio dalla storicità e dall'adeguatezza dei mezzi espressivi usati (v. V.L.D., v. Valadier, ecc.).

La questione del «come».

Diciamo anzitutto che l'architettura del Teatro di Sagunto era tutta lì presente nella rovina (le misure/proporzioni/ecc.), bisognava soltanto farle apparire di nuovo. E che in questo senso l'intervento di restauro riguardava soprattutto il fruitore, doveva rispondere cioè principalmente a un problema di 'lettura'. Era perciò un problema di apparenza, di 'spettacolo'.

L'intervento avrebbe dovuto, come dice Brandi, «sviluppare la unità potenziale, immanente nei frammenti, per raggiungere la unità originaria del monumento.»

Allora, in base a quanto detto prima, l'obiettivo prioritario del restauro sarà anzitutto la restituzione dello spazio architettonico del Teatro Romano e, intimamente legato a questo, la restituzione del suo ingombro/della sua vera massa nella città.

Se per questo secondo obiettivo la figuratività della restituzione sarà volta in senso prevalentemente volumetrico, per il primo non potrà che svilupparsi a partire dall'unità 'potenziale' del Monumento espressa dai frammenti per raggiungere quell'unità 'originaria di cui si è detto.

Ma si tratterà di unità dell'apparizione più che di unità del 'total' (Brandi/v. gatto), si tratterà di restituire cioè l'apparizione, lo spettacolo che l'unità originaria produrre, e non la sua totalità materiale. Cioè solo gli elementi necessari allo spettacolo! Di qui la restituzione di tutto quell'involucro interno del Monumento che è necessario a definire il volume racchiuso, lo spazio interno (ivi compreso il problema delle 'lacune' e il problema conseguente della loro, per così dire figuratività negativa), cioè la restituzione dei soli elementi necessari.

Elementi necessari che devono però essere anche sufficienti a dare una risposta chiara ed esauriente all'altro obiettivo di cui si è detto, cioè quello relativo al rapporto spaziale/volumetrico con la città.

Non sto a descrivere di nuovo i passaggi del progetto: come si è lavorato cercando di mantenere un giusto equilibrio fra ciò che si fa vedere e ciò che viene negato (cioè solo evocato attraverso la sua «assenza eloquente» p.c.d.): lo scenaforte/il muro di post-scaenium/l'Antiquarium/la rovina che unisce cavea e corpo scenico/la cavea come un frammento di 'concha', che si sovrappone e aderisce alla 'concha' 'originaria'/ ecc...

Tutto questo, per fortuna, è oggi realizzato e può essere visto e giudicato, al di là delle questioni giuridiche o delle battaglie politiche.”

fondato sia sul manufatto esistente (letteralmente, materialmente), sia su un tipo edilizio consolidato la cui condizione di necessità è tutta contenuta nella sua forma definita; un progetto, cioè, che intende raccogliere dal manufatto antico ogni traccia, ogni suggerimento, ogni indicazione operativa, ma anzitutto la sua più generale lezione di architettura”.

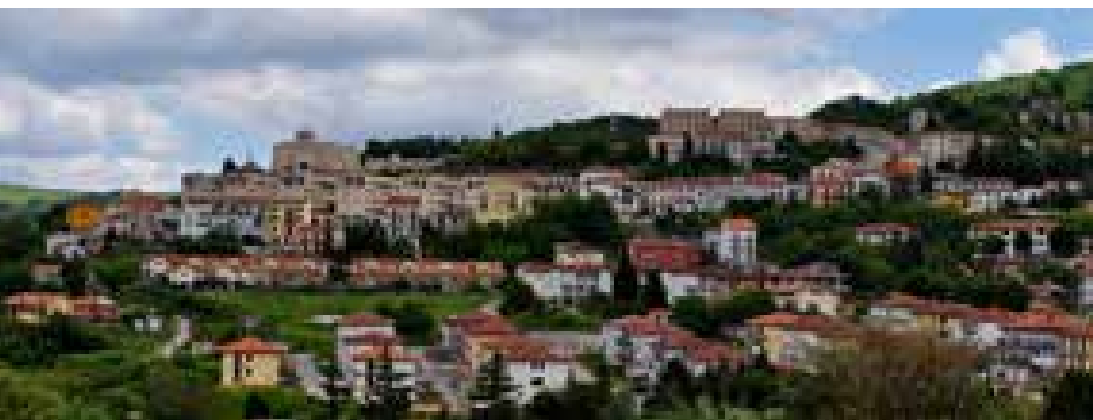
Sintetizzando, come già detto, il progetto di restauro deve essere un progetto di architettura.

Al momento dell’incarico, il Teatro di Sagunto si presenta come una sorta di grande “rovina artificiale” costituita di pochi elementi originali, risultato di una ricostruzione mimetica (analoga sorte è toccata a molti altri edifici, come l’arena di Pola) eseguita fra il 1956 e il 1978, e di alcuni gravi errori di interpretazione – eliminazione del muro del *post-scaenium* e ricostruzione errata della linea del *pulpitum* e dei muri di divisione della cavea dal corpo scenico – che hanno indotto più di uno storico a pensare che si trattasse di un “teatro alla greca”, aperto sul paesaggio e adagiato sul pendio della collina.

Il progetto di Grassi tenta di recuperare l’idea del “teatro romano”, del “suo spazio chiuso vertiginosamente alto e dello spettacolo impressionante della sua *scaenae frons*”, restituendo, mediante la costruzione del suo grande volume unitario, le originarie gerarchie di spazi e luoghi di questa parte di città, riconferendo un ruolo e un valore di centralità all’antico manufatto. Grassi cioè cerca di riportare il teatro a giocare un ruolo identificativo della comunità – esattamente come accadeva in antico – tramite una sua attiva, concreta riutilizzazione.

Questa, in sintesi, la storia e il senso generale del progetto.

Centro storico di Teora



Pochi architetti hanno, come Guido Canali, alla base del proprio operare, il dialogo, composto e quasi defilato, con la materia del progetto e della costruzione; un dialogo che parte dalla lettura delle tracce fisiche dell'architettura per ridefinire, attraverso un paziente e laborioso rimontaggio, i segni dello spazio, della città e del territorio, accettando e traducendo i continui rimandi e memorie che quei segni evocano.

Parma, "città mondo" nell'itinerario di Canali, è l'ambito ideale per la sperimentazione che il progettista conduce, defilato dalle mode e dai clamori della comunicazione. Autore di pregevoli architetture come le recenti sedi della Smeg e di Prada, Canali è soprattutto l'autore di un attento e calibrato intervento nel complesso della Pilotta, a Parma, al cui recupero lavora sin dai primi anni settanta, progetto che è stato l'occasione privilegiata per cogliere l'identità del suo lavoro e della "sua" città: al marcato fuori scala dell'impianto, decisamente sovradimensionato nei confronti del tessuto come dei bisogni urbani, l'edificio della Pilotta contrappone la calibrata compostezza del ritmo e del modulo della cortina muraria in mattoni, scandita dai lievi risalti delle paraste e delle cornici, la cui semplice sommatoria

Guido Canali, La Pilotta





Guido Canali, sede Prada





Guido Canali, sede SMEG





consente di gestire superfici altrimenti indefinite, cogliendone, proprio grazie al controllo degli oggetti e delle forme, l'essenza. Attraverso un percorso di conferma del proprio universo progettuale, del dominio sul particolare, e delle scelte linguistiche professate, L'opera di Guido Canali suggerisce nel caso della Pilotta modulazioni inconsuete sul tema del mattone.

Il valore della cortina in mattoni, già sperimentato con estrema originalità negli anni '60, appare uno dei temi fondanti del lavoro del progettista: il muro è assunto come quinta, come scena nello spazio della Pilotta, quasi un rimando al teatro Farnese interno al complesso monumentale che combina la memoria della messa in scena barocca con l'essenzialità dello spazio scenico in mattoni e legno – e consente di conseguire, combinato a materiali e soluzioni contemporanee (acciaio, vetro, ecc.), un senso di protezione, di felicità e di benessere così tipica delle architetture di Guido Canali.

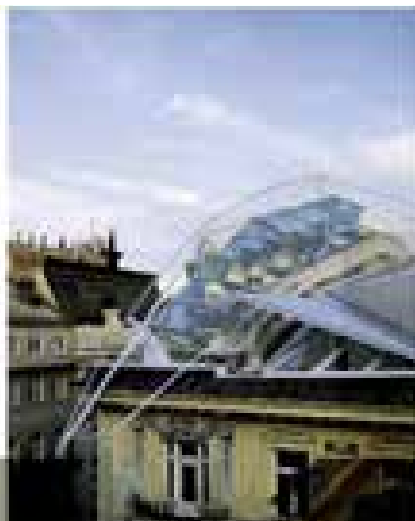
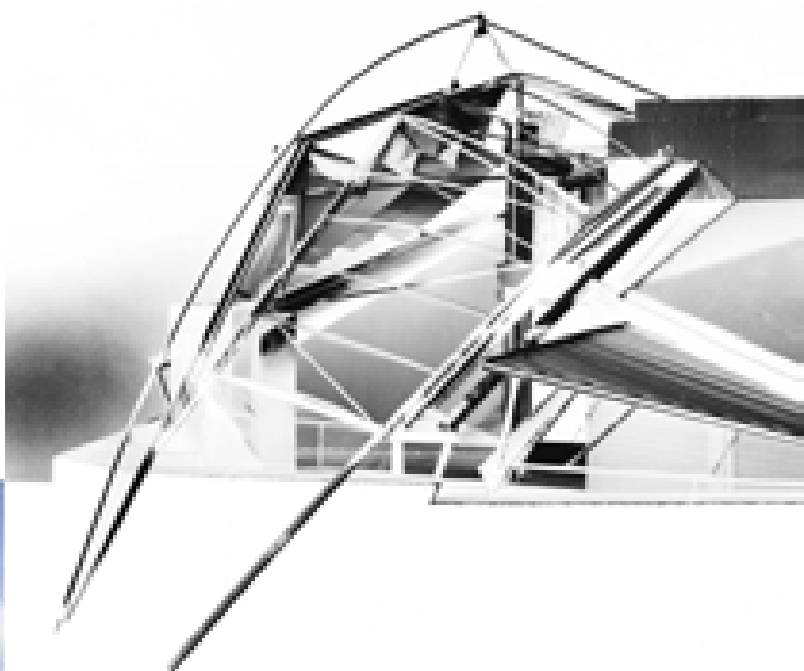
E interessante è, a proposito del rapporto tra antico e contemporaneo, quanto avvenuto, negli ultimi decenni del secolo scorso a Vienna, grazie all'intervento sull'esistente degli studi di architetti come Coop Himmelb(l)au o Delugan Meissl Associated Architects, con i loro interventi di ampliamento e sopraelevazione di edifici storici.

Il primo, esemplare progetto, è l'attico in Falkestrasse del 1988 realizzato da Coop Himmelb(l)au, un progetto di ampliamento – realizzando un'ampia sala riunioni e più uffici – di uno studio legale nel centro di Vienna, ubicato al primo e secondo piano del palazzo all'angolo tra Falkestrasse e Biberstrasse nel centro della città. Viene concepito come un grande uccello che si posa sulla copertura, o come una linea visualizzata di energia che, provenendo dalla strada, attraversa l'edificio, rompendone il tetto esistente, aprendolo.

Un fulmine incrociato ad un arco teso, divenuto, nel corso dell'elaborazione progettuale, elemento centrale nella composizione, è la "spina dorsale d'acciaio" del progetto.

Analizzando l'ampliamento da diverse angolazioni, da fuori e da dentro, è possibile comprendere la complessità delle relazioni spaziali della costruzione: il sistema costruttivo, differenziato e differenziante, è un incrocio tra un ponte e un aeroplano e traduce l'energia spaziale in realtà costruttiva. Un'addizione di due livelli, con un'altezza di 7,80 metri, per una superficie di 400 metri quadri che contemplano una sala riunioni di 90 metri quadri, tre uffici, e una reception. Un piccolo straordinario progetto, re-invenzione contemporanea in un contesto storico.

Coop Himmelb(l)au  
Studio legale, Vienna





Monaco, Accademia di Belle Arti



E altrettanto interessante è, sempre a Vienna, sempre dello studio Coop Himmelb(l)au, il progetto per il Gasometro realizzato a Vienna, nella *Gasometer City* nel quartiere di *Simmering*, progettata alla fine degli anni '80 dagli stessi Coop Himmelb(l)au, oltre che da Jean Nouvel, Manfred Wedhorn, Wilhelm Holzbauer.

Il progetto dell'architettura industriale proposto dagli autori ha previsto la realizzazione di un auditorium ipogeo (3000 posti a sedere), di un'area commerciale (4680 metri quadri) e di un'area residenziale (254 unità, più 76 alloggi per studenti).

Interessante è l'approccio: pur mantenendo intatto l'involucro del manufatto preesistente, gli autori hanno accostato due architetture contemporanee: una all'esterno e una all'interno dell'edificio circolare, mantenendone inalterate le caratteristiche architettoniche.

Di grande interesse e attualità anche l'operazione realizzata da Delugan Meissl Associated Architects con la *House Ray 1*, in Mittersteig 10, sempre a Vienna.

Ubicata alla sommità di un edificio per uffici degli anni sessanta del quarto distretto di Vienna, *Ray 1* si è sviluppata in ragione della qualità spaziale del luogo; apparentemente in contraddizione con l'immagine statica della preesistenza, la casa si articola dinamicamente sulla copertura conferendo equilibrio alla totalità dell'edificio.

Vienna, House Ray 1







1 3  
2

Vienna, House Ray 1

La nuova addizione si ricollega ai due edifici preesistenti nel lotto per divenire una sorta di elemento conclusivo, fornendo l'“anello mancante” al sistema. Un ampliamento che, più che definire un limite, una conclusione allo spazio dell'edificio, si pone quale filtro permeabile.

Pieghe e deformazioni, vetrate trasparenti, conformano il “guscio” rivestito in alluminio definendo gli spazi interni secondo logiche programmatiche.

All'interno i singoli ambienti sono stati concepiti con diverse qualità spaziali (riprendendo l'insegnamento *loosiano*) e seguono il solaio collocato su diversi livelli.

Sempre in Austria, ma in un diverso contesto, a Klagenfurt, re-interpreta magistralmente l'ampliamento del teatro municipale.

Il progetto, risultato vincitore del concorso indetto nel 1995, reinventa l'assialità dell'edificio storico. Due ali, proiettate verso il parco che circonda l'edificio, rimandano ad un grosso uccello preistorico che cerca di prendere il volo rendendo l'immagine della fabbrica inusualmente dinamica.

Viene rispettata l'impostazione geometrica del vecchio edificio, riprese le proporzioni, reinventata la geometria della fabbrica proiettando l'elemento architettonico aggettante lungo l'asse principale dell'oggetto architettonico. Potenza espressiva, piegatura e sporgenza sono termini che ben rappresentano il progetto di Domenig per Klagenfurt. La massa costituente l'edificio come "trasformato" dall'architetto stiriano costituisce, nel suo complesso, un'unità integrata, unificante lo spazio interno con quello esterno.

Günther Domenig – Teatro Municipale, Klagenfurt



Interessante, ancora, rispetto al tema trattato, il progetto per il *Fouquet's Barrière Hotel* a Parigi di Edouard François. Si tratta di una serie di sette edifici, che includevano un insieme "pasticciato" di stili *haussmanniani*, e un edificio risalente al 1970, costituivano un isolato urbano tipico del Triangolo d'oro parigino (l'angolo tra gli Champs-Élysées e l'avenue Georges V).

L'obiettivo del progetto di François, incaricato di progettare un albergo su tale isolato, è stato quello di unificare la disomogeneità stilistica preesistente re-inventando il "palazzo parigino", in un'area fortemente vincolata e protetta. Un gioco. Sofisticato e rischioso. Riuscito, però, un gioco che è stato in grado di stabilire una forte nuova immagine per il ristorante *Le Fouquet*, fiore all'occhiello della società Barrière.

In un contesto sensibile, sia storico e protetto, François ha inventato e coniato il concetto di "moulé-troué" (refabbricato e forato): replicando ironicamente un

Edouard François – Fouquet's Barrière Hotel





plausibile edificio storico, un verosimilmente autentico blocco *haussmaniano*, l'architetto ne ha reinventato la geometria, le forature, la disposizione.

L'immagine che ne è scaturita è risultata rassicurante per le "pigre" autorità preposte al regime vincolistico, e insieme è divenuta un'idea geniale e innovativa.

I rapporti dimensionali, i cromatismi, l'immagine storicizzata e da cartolina, tutto è stato mantenuto ed esposto, rappresentato, nella finzione, una finzione che continua nel cortile interno, colonizzato da una foresta di rami verticali in alluminio.

Le finestre reali, le forature aeroilluminanti, sono aperture rigorosamente rettangolari, disposte secondo geometrie e logiche *random*, a negare la rigidità dell'impostazione ottocentesca.

Un progetto geniale, tanto che fin dalla sua apertura, l'hotel è diventato meta fissa, essenziale, nella Parigi più turistica, e non solo.

Edouard François – Restaurant, Fouquet's Barrière Hotel





Edouard François – Hotel de la Coulanges;  
Metropole Hotel





Edouard François – Pavillon Dufour





Edouard François – Le Fresnoy cultural centre  
Samaritaine cheval blanc



Elegante e calibrato l'intervento di recupero di **Piazza Alicia**, a Salemi, di Alvaro Siza e Roberto Collovà, attuato tra il 1991 e il 1998, collocato all'interno di una più ampia operazione di recupero (iniziata nel 1982) del Centro Storico di Salemi che riguarda la piazza centrale in cima alla collina su cui è insediata la città di origine araba. Sulla Piazza si affacciano il Castello Normanno-svevo, la Chiesa Madre, ricostruita e ampliata sull'originario nucleo normanno, un Palazzetto del diciottesimo secolo e numerose abitazioni. Si tratta di un grande progetto a scala urbana che, oltre a definire modalità operative (sui particolari architettonici, sui materiali, ecc.) definisce, attraverso progetti puntuali, la riconfigurazione del centro storico.

Il progetto principale è riferito alla riqualificazione della Piazza e della Chiesa; si tratta di un progetto che opera per sottrazione (la chiesa non viene ricostruita integralmente) e che modifica la forma, l'impianto della piazza. Il colonnato scandisce il ritmo di una piazza che oltre a proiettarsi verso il centro storico, penetra il perimetro della Chiesa rendendola parte integrante della scena urbana.

Alvaro Siza e Roberto Collovà – Piazza Alicia, Salemi



Analogamente si pone il progetto di recupero del **Complesso residenziale di San Michele in Borgo**, a Pisa, di Massimo Carmassi, realizzato tra il 1985 e il 2002, risultato della ristrutturazione di un intero ambito urbano, di un isolato andato semi distrutto nel corso della seconda guerra mondiale.

L'impianto è costituito da tre fabbriche su tre livelli che, insieme all'abside della chiesa adiacente, delimitano una nuova piazza di forma quadrangolare.

La muratura esistente del lato nord è stata completata con una teoria di archi risegati mentre il lato est è stato ricostruito sul tracciato delle fondazioni medioevali riportate in luce e riutilizzate come base delle nuove murature. Una sorta di forzata stratificazione che esalta concettualmente il progetto.

Le destinazioni d'uso hanno funzioni di centro città: residenziali, commerciali, ecc. e contribuiscono a fare rivivere il quartiere. Il piano terra degli edifici, realizzato con ampio utilizzo di vetro e acciaio, ricerca trasparenze e amplifica lo spazio, mentre i piani superiori sono costituiti da pannelli lignei opachi disegnati per creare ritmo e tensione grazie alla realizzazione di terrazzi e trasparenze.

Massimo Carmassi – Complesso residenziale di San Michele in Borgo, Pisa



Sul tema progettuale della “rovina” è invece impostato il recupero del **Monasteiro de Santa Maria Do Bouro**, ad Amares, nei pressi di Braga, in Portogallo, di Eduardo Souto de Moura, del 1997.

Costruito intorno alla fine del dodicesimo secolo per ospitare un ordine di monaci cistercensi e riedificato completamente a partire dal 1560, causa il suo stato di rovina, venne ancora ampliato nei secoli diciassettesimo e diciottesimo.

Di nuovo in decadenza nella prima metà dell’800, si presentava in uno stato equivalente quanto Souto de Moura ne iniziò il recupero.

A partire dal 1989 l’architetto portoghese inizia il progetto che porta il monastero a configurarsi con l’attuale *pousada*.

Il programma deciso dal Ministero della Cultura Portoghese prevedeva l’inserimento di una struttura alberghiera di lusso. Nel progetto di Souto de Moura, che reinterpreta e rivisita le similari destinazioni d’uso, le celle dei frati diventano le camere da letto, il refettorio la sala da pranzo, permanendo inoltre il sistema di accesso e parte dei collegamenti interni.

Eduardo Souto de Moura – Monasteiro de Santa Maria Do Bouro, Amares



È stato certamente lo stato di rovina in cui il monastero versava ad influire sulla logica complessiva e contraddittoria dell'intervento proposto, che rimane paradigmatico di un modo specifico di operare in materia di preesistenza architettonica. Qui l'architetto realizza una sorta di esaltazione della rovina da un lato (in senso assolutamente dissimile dalle concezioni ruskiniane), producendo inoltre una sorta di colta finzione storica attraverso la manipolazione materica della fabbrica.

L'edificio non si ripresenta com'era e dov'era, ma si propone in uno stato possibile, verosimile o come possibilmente immaginato.

La rovina assurge a immagine, racconto di una fase, di un momento specifico vissuto dal complesso, viene dissacrata, filtrata dall'autore secondo una logica inventiva, progettuale: "per avere una certa atmosfera naturale, tutto deve essere artificiale".

Per Souto de Moura sono i materiali a dover dire la (loro) verità.

Il tema della rovina ritorna in molte suggestioni suggerite dal progetto: le capriate in legno della copertura a falde lasciano il posto ad una copertura piana ricoperta di verde, quasi la natura si fosse impadronita della fabbrica.

L'architetto qui si pone da progettista: non restaura, progetta, manipola; le pietre vengono tolte, mosse, ricollocate, corrette.

"Non sto restaurando un monastero. Sto costruendo una *pousada* con le pietre di un monastero." Sono le parole utilizzate dall'architetto per raccontare il progetto, il suo approccio al tema. È una costruzione che tuttavia utilizza, esplicitandoli, anche materiali contemporanei, posti in contrasto con quelli antichi.

Il progetto è giocato però maggiormente sulle "suggestioni", su immagini e per immagini, definito sulle capacità del progetto di superare, migliorandola, una preesistenza.

La **Corte interna all'isolato ai Bottari a Ortigia**, di Vincenzo Latina, 1997-2001 è, ancora, un progetto a dimensione urbana. Collegato al Piano Particolareggiato di Ortigia, è finalizzato, congruentemente con il Piano, a recuperare gli spazi interni di alcuni isolati del centro storico, come raccontato dallo stesso autore:

*Operare nell'isola di Ortigia, presso un sito caratterizzato da una millenaria stratificazione, porta inevitabilmente a confrontarsi con oggetti, tracce, reperti palesi e nascosti. Il contesto nel progetto diventa risorsa, è assunto come giacimento. L'area interessata dall'intervento, localizzata presso le vicinanze del tempio di Athena e i resti del tempio di Artemide, conserva il tessuto viario originario di matrice greco-arcaica. Attraverso un atto rifondativo è stato rintracciato, con*



*orientamento est-ovest, lo «stenopos» che attraversa la nuova corte ed intercetta le strutture esistenti, assumendo così valenza di misura del fluire delle stratificazioni presenti. La realizzazione di una corte, in un quartiere che presenta notevoli fenomeni di degrado, utilizzata per qualche decennio come discarica, ha comportato in primo luogo: la liberazione mirata dell'area dalle ostruzioni recenti che ne privavano la fruizione; lo spolio e il recupero dei blocchi ritrovati nell'area; scavi archeologici; la riqualificazione del dammuso; la riqualificazione delle quinte edilizie prospicienti la corte; il consolidamento della parete nord della corte, mediante la realizzazione di un contrafforte in pietra arenaria; la pavimentazione della corte con acciottolato e pavimento lavico; il tracciamento dello «stenopos» e lungo il suo asse, la realizzazione di un fronte.*

Vincenzo Latina – Corte interna all'isolato ai Bottari a Ortigia



Il recupero e ampliamento del **Castillo de la Luz**, a Las Palmas de Gran Canaria, 1998-2013, di Nieto e Sobejano, è realizzato nella maggiore delle città delle Canarie, Las Palmas. Qui gli architetti, in linea con il loro approccio contemporaneo, dichiarano senza alcun mimetismo la contemporaneità del loro intervento, nel rispetto assoluto e nella ripresa dei caratteri culturali della preesistenza, come già avvenuto in molti progetti. Non c'è mimesi né falsità: il forte, distrutto e ricostruito nei secoli, è recuperato ed ampliato con un approccio progettuale congruente con il contemporaneo. Si tratta di un progetto che si pone come sintesi di un dialogo tra il forte quattrocentesco e la restituzione contemporanea, nuova, dell'architettura storica.

Castillo de la Luz, Las Palmas de Gran Canaria





Castillo de la Luz, Las Palmas de Gran Canaria



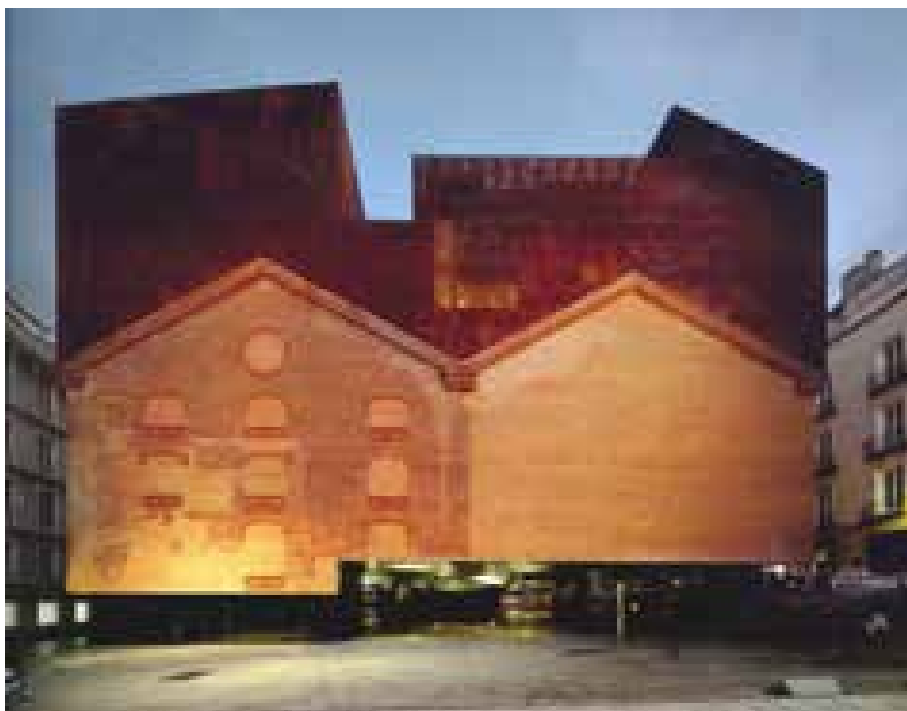
Di grande interesse inventivo il progetto per il recupero della **Caixa Forum**, di Herzog & de Meuron, a Madrid, realizzato tra il 2003 e il 2008.

Sorprendente e innovativo, come sempre, l'approccio degli autori che, partendo dalla preesistenza, ne ribaltano pesi e materiali per realizzare un edificio contemporaneo mantenendo inalterati i valori dell'edificio storico vincolato.

L'edificio è ubicato in prossimità del Paseo del Prado, importante arteria di Madrid, lungo la quale sono si susseguono l'Orto Botanico e i musei del Prado, Reina Sofia, Thyssen-Bornemisza.

Si tratta dell'intervento di ristrutturazione e ampliamento dell'ex Central Eléctrica del Mediodía, un edificio industriale vincolato, progettato nel 1899 da Jesús Carrasco-Muñoz Encina e José Battalle. La costruzione si estende su due livelli, caratterizzata da fronti in mattoni su una zoccolatura in granito; la fabbrica è composta da due corpi di fabbrica contigui. Uno slargo ne caratterizza l'ingresso, realizzato in ragione della posizione arretrata dell'edificio rispetto al Paseo (occupato per lungo tempo da un distributore di benzina).

Herzog & de Meuron – Caixa Forum, Madrid





Herzog & de Meuron – Caixa Forum, Madrid



Il progetto di Herzog & de Meuron, a causa del restrittivo regime vincolistico, di un contesto complesso, articolato e caratterizzato da un tessuto edilizio denso e difficilmente trasformabile, è impostato su un gioco sofisticatamente riconfigurativo del manufatto: tema centrale è il recupero del vuoto della piccola piazza (rimuovendo la pompa di benzina), vuoto che diviene parte integrante del progetto, come una sorta di naturale estensione del percorso espositivo, un luogo urbano a disposizione del pubblico per la sosta o per l'incontro.

Un'efficace messa in relazione tra lo spazio esterno e quello interno che, grazie a una serie di operazioni "chirurgiche", reinventa lo spazio figurativo della preesistenza emozionando i visitatori e i fruitori. Operazioni riconducibili al taglio della base della costruzione all'altezza dell'attacco a terra in granito, che enfatizza la leggerezza e la sospensione apparente della fabbrica, appoggiata su tre elementi rivestiti in cristallo scuro. Una sorta di effetto sorpresa che offre ai visitatori uno spazio coperto da lastre triangolari d'acciaio che accentuano la tensione dello spazio realizzato, anche grazie al proseguimento del materiale all'interno che sottolinea il collegamento tra interno ed esterno.

"L'attrattiva della Caixa Forum non risiede solo nel programma culturale, ma nell'edificio in sé stesso [...] la sua pesante massa staccata dal suolo in un'apparente assenza di gravità intende attirare i visitatori all'interno. [...] L'area non avrebbe potuto completamente svilupparsi senza la demolizione della stazione di servizio e la realizzazione di una piccola piazza di connessione tra il Paseo del Prado e la Caixa", così la descrizione degli autori. Recupero cui si aggiunge, come ricordato, lo svuotamento "chirurgico" dell'interno dell'edificio, e la realizzazione di un volume aggiuntivo rivestito in acciaio Corten dello stesso colore dell'involucro esterno in mattoni della vecchia centrale le cui finestre, rimandando cromaticamente i materiali utilizzati all'unitarietà percettiva. Unitarietà accresciuta dalla tamponatura delle vecchie finestre murate con mattoni di recupero, in seguito alla realizzazione di quattro nuove aperture rispondenti ad una diversa logica organizzativa degli spazi. Inoltre, la realizzazione di un volume sotterraneo aumenta l'offerta spaziale dell'edificio che viene ampliato, grazie alla reinvenzione spaziale, di circa 10.000 mq.

I due blocchi così come realizzati ospitano differenti destinazioni d'uso: quello interrato, accoglie al suo interno un foyer, un auditorium da 300 posti, servizi e parcheggi; quello fuori terra, al primo livello ospita l'ingresso-biglietteria e un bookshop, mentre ai due livelli superiori spazi per esposizioni e workshop, infine, all'ultimo piano gli uffici e la caffetteria-ristorante. Quest'ultimo livello è racchiuso da un involucro metallico, un coronamento scultoreo in buona parte traforato che, oltre a fare filtrare la luce, consente ai visitatori di tragguardare verso l'esterno.

Un giardino verticale disegnato da Patrik Blank lungo la parete di un edificio attiguo al museo, amplifica la qualità urbana della piazza.

Il **recupero della Torre Boraco** a Manduria, di Netti Architetti, realizzato tra il 2010 e il 2012 è un progetto a forte valenza paesaggistica.

La torre Boraco nasce come un tassello di un sistema difensivo costruito nel XVI secolo nella provincia di Taranto e si trova nel quartiere Bocca sull'omonimo torrente di acqua dolce nella città di Manduria. Nei decenni la torre è stata gravemente danneggiata, l'intera volta collassata, così come parte del rivestimento.

Con un progetto di "anastilosi creativa" i detriti sono stati riutilizzati da Lorenzo Netti e Gloria A. Valente. L'anima dell'intervento è costituita dall'innesto del nuovo elemento esterno della scala. La torre ha una forma a tronco di piramide a base quadrata ed è costruita in pietra locale; l'utilizzo dell'acciaio corten si accosta armoniosamente alla fabbrica ricostruita coniugandosi con la stessa armoniosamente. Costruita per difendere un territorio a rischio di invasioni dal mare, attraverso l'intervento di restauro la torre Boraco ha riacquisito la sua originaria funzione di presidio nel territorio costiero, perdendo l'accezione militare per diventare un punto di vista privilegiato per la contemplazione del paesaggio.





Netti Architetti – Torre Boraco, Manduria





**Il recupero dei Docks di Marsiglia**, del 2015, dei 5+1AA (Alfonso Femia e Gianluca Peluffo), costituisce uno dei migliori recuperi di aree urbane dismesse dell'ultimo decennio.

Un intervento che interessa un'area realizzata a metà ottocento, un'opera gigantesca, all'epoca la terza opera edilizia di Francia per importanza.

Il progetto, recentemente ultimato, ha trasformato completamente l'area in una sequenza di spazi a corte, arredati con installazioni, luci e colori.

Un complesso di oltre 400 metri, alto 6 piani, realizzato in pietra bianca di Provenza rive in un nuovo rinnovato rapporto con la città e il suo porto: negozi, uffici, attività ricettive, spazi pubblici, permeabili, conviviali, intimi caratterizzano il complesso.

Una sequenza narrativa accompagna i visitatori all'interno dell'edificio trasformato in spazio pubblico.

Alfonso Femia e Gianluca Peluffo – Les Docks, Marsiglia





Sequenza che inizia da Place de la Méditerranée, adornata da una facciata in metallo traforato che racconta il luogo attraverso parole di scrittori e poeti e da qui un percorso longitudinale porta all'altro capo dell'edificio, all'altra piazza. Un lavoro con i colori, con la luce e i materiali che disegna un interno urbano, ritmato da una sequenza di corti, ciascuna con caratteristiche proprie.

Gli ex magazzini portuali sono stati così convertiti in un edificio direzionale con negozi a piano terra, una struttura lunga 365 metri con 4 corti interne, 7 livelli con 52 aperture che aprono il fronte mare alla città consolidata. Per un investimento di 50 milioni di euro, avviato nel 2006 con l'acquisto dell'area e proseguito nel 2009 con la scelta di optare per questo mix funzionale. **Afonso Femia**, socio di 5+1AA, racconta:

*Percorrendo l'intero edificio a partire dalla facciata a sud, sul fronte della Place de la Joliette, abbiamo cercato di raccontare il tema del Mediterraneo, con una prima corte rivestita in ceramica blu che si dissolve nel bianco del cielo. La ceramica posata pezzo a pezzo, con il craquelé di finitura, nella seconda corte si distacca dalla facciata e attraverso un sistema di veli cambia il rapporto tra il sistema di foglie verdi e l'edificio retrostante. Nelle prime due corti dedicate al mare e al paesaggio verde i materiali prevalenti sono il legno e la ceramica. La natura entra con forza nella terza corte, dove si fa più deciso il rapporto con la pietra e con la struttura pre-esistente. Nella quarta corte, quella dedicata al mercato, si è lavorato con l'ordine gigante della struttura del primo '900 realizzando un sistema di vele sospese che toccano il perimetro in un solo punto. [...] dopo una successione di elementi trasversali, mai longitudinali si esce all'esterno, si fa un'inversione a U, e ci si trova di fronte alla grande facciata riempita di parole”.*

È un'architettura identitaria, in cui si fondono architettura e letteratura – all'interno dell'edificio la storia di Marsiglia vive e rivive nel racconto letterario –, un'architettura narrativa, posta tra la città e il mare; è un progetto calibrato, rigoroso nel preservare la memoria e insieme innovativo, comunicativo, materico.

Il recupero dell'**ex Magazzino Vini** di Trieste, 2012-2017, dello studio Archea, riguarda il recupero e la trasformazione del volume ottocentesco di quello che era il Magazzino Vini ubicato sulle rive di Trieste.

Il progetto non modifica il volume originario, ma lo occupa scavando al suo interno un ulteriore edificio etereo e traslucido completamente indipendente,

organizzato dimensionalmente sulla metrica del partito murario scandito dalla facciata originaria.

Lo stacco fisico tra il nuovo “manufatto” e il paramento storico consente di realizzare uno spazio posto tra interno ed esterno di grande suggestione, interamente rivestito in pietra d'Istria. Il vetro che chiude l'involucro interno riflette i contorni delle mura del magazzino e delle sue aperture permettendo di rendere visibili le attività che vi si svolgono all'interno.

Il nuovo volume si sviluppa su quattro livelli: il piano più basso, completamente interrato, è adibito a parcheggio; quello soprastante, a una quota inferiore rispetto al livello della città, risulta illuminato dallo spazio creato tra l'involucro originario e quello nuovo; il piano terra, rialzato di 80 cm dalla strada, ripropone l'antica quota di sicurezza rispetto al livello massimo della marea; il nuovo piano soppalco, pur superando l'altezza di imposta dei muri perimetrali, raggiunge la medesima quota del colmo dell'originario tetto a falde andato distrutto. Un nuovo tetto piano conclude l'edificio.

È un recupero che ripropone temi albertiani: la cortina muraria storica ingloba una nuova contemporanea architettura razionale e lineare.

Studio Archea – ex Magazzino Vini, Trieste





Studio Archea – ex Magazzino Vini, Trieste



La ristrutturazione e ampliamento del **Palais de Justice** di Strasburgo di Garcés, De Seta, Bonet, rappresenta un contributo notevole al tema del riuso in termini di qualità progettuale.

Dal Pont de la Fonderie, il Palazzo di Giustizia di Strasburgo si mostra nel suo aspetto originale, sia nel suo aspetto formale che storico.

Entrando nel nuovo edificio, si ha la percezione di uno spazio estremamente luminoso, uno spettacolo di luce trasmesso dalla facciata in vetro nella prospettiva del giardino interno; la chiarezza, la trasparenza, le connessioni tra le sequenze di spazi portano serenità e sono caratterizzate da una certa solennità. Due elementi principali conferiscono al progetto qualità funzionale e spaziale: si tratta del cortile creato nel cuore del Palais e del nuovo volume che ospita tutte le aule.

Una nuova sequenza, che vede Salle des Pas Perdus, cortile interno e spazio dell'aula di tribunale, è stata progettata e realizzata all'interno dell'edificio, conferendogli una logica funzionale e qualitativa.

La nuova disposizione, impostata centralmente, consente di convogliare il pubblico direttamente nel cuore dell'edificio, garantendo al contempo l'indipendenza e la libertà nella circolazione agli utenti. Come un diaframma, una lastra di vetro ripara i percorsi riservati al pubblico tra la Salle des Pas Perdus e il giardino.

Ai diversi livelli, gli spazi sono stati progettati come gallerie vetrate intorno a un patio per offrire una piacevole e animata visione del giardino interno.

La scrittura contemporanea del progetto emerge in grande evidenza nella nuova copertura che caratterizza l'intero progetto e il cui volume si staglia nel cielo, riflettendone i cambiamenti di colore del cielo, interloquendo con lo skyline circostante.

Il disegno del nuovo attico coinvolge infatti l'intero perimetro dell'edificio, conferendogli equilibrio e raffinata eleganza; i lucernari sono sapientemente integrati nel tetto per fornire illuminazione zenitale in contesti specifici come l'aula del tribunale, la caffetteria e la biblioteca.

La nuova copertura, con una certa audacia formale, definisce i termini di una relazione rispettosa tra l'espressione di una modernità affermata e l'ordine rigoroso delle facciate dell'edificio storico.

Con questo lavoro straordinario, la città di Strasburgo si è arricchita di un nuovo punto di riferimento urbano, rispettando l'immagine inscritta nella memoria collettiva del monumento Neckelmann. Perché tutto duri, deve prima di tutto cambiare.

7

# IL CASO DEL PORTO VECCHIO DI TRIESTE

## IL RECUPERO DELLE AREE URBANE

### IL RIUSO DEL PORTO VECCHIO DI TRIESTE

Realizzato su un progetto unitario firmato dall'ingegnere francese Paulin Talabot, tra il 1860 e il 1900, il porto vecchio di Trieste, una volta ultimato, dimostrò subito la propria inadeguatezza a svolgere le funzioni per le quali era stato progettato e realizzato: tecniche di stoccaggio, dimensioni dei magazzini, rapporti geometrici e, più in generale, modalità portuali cambiate rapidissimamente tra la metà dell'800 e i primi del '900, avevano reso necessario il reperimento di nuove aree destinate alla portualità nella città di Trieste.

È dai primi anni del 1900, infatti, che inizia la costruzione, a sud est del centro cittadino (in posizione diametralmente opposta al porto vecchio), del porto nuovo.

Ed è così che un'area di circa 60 ettari, 42 magazzini per una cubatura di circa un milione di metri cubi inizia il proprio lento declino.

Si tratta di un'area limitrofa al centro storico della città, di un'area di accesso alla città stessa, ubicata lungo la fascia costiera, delimitata da murature che ne sanciscono l'appartenenza allo stato e il regime di punto franco escludendola dalla vita cittadina.

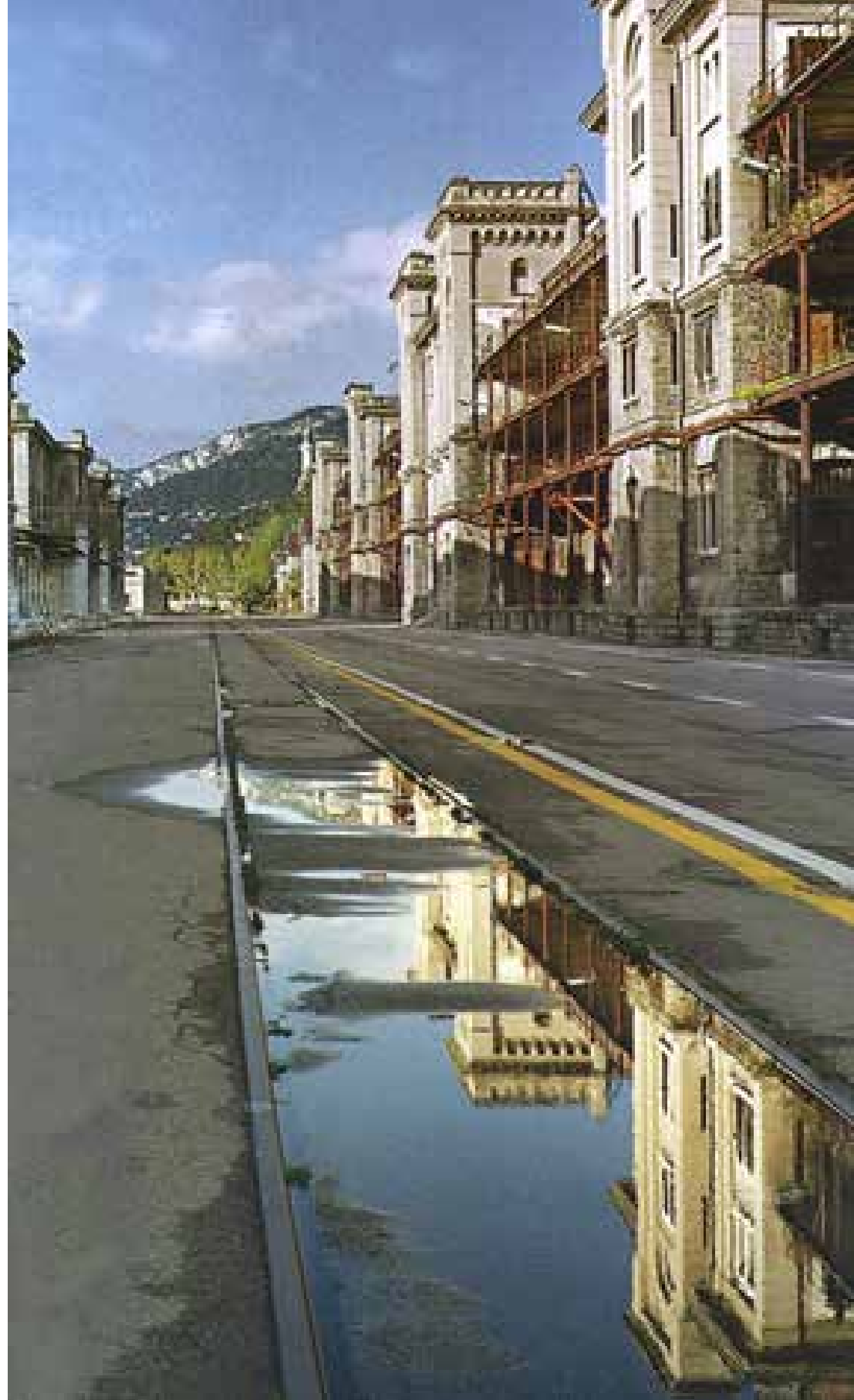
Verso la fine degli anni '80 si susseguono una serie di progetti per il recupero e la riqualificazione dell'area che, con approcci e finalità dissimili, compongono un mosaico progettuale di certo interesse per la città e l'architettura contemporanea. Il primo di questi (relativamente ad una cronistoria contemporanea) è quello





Porto vecchio di Trieste









Porto vecchio di Trieste

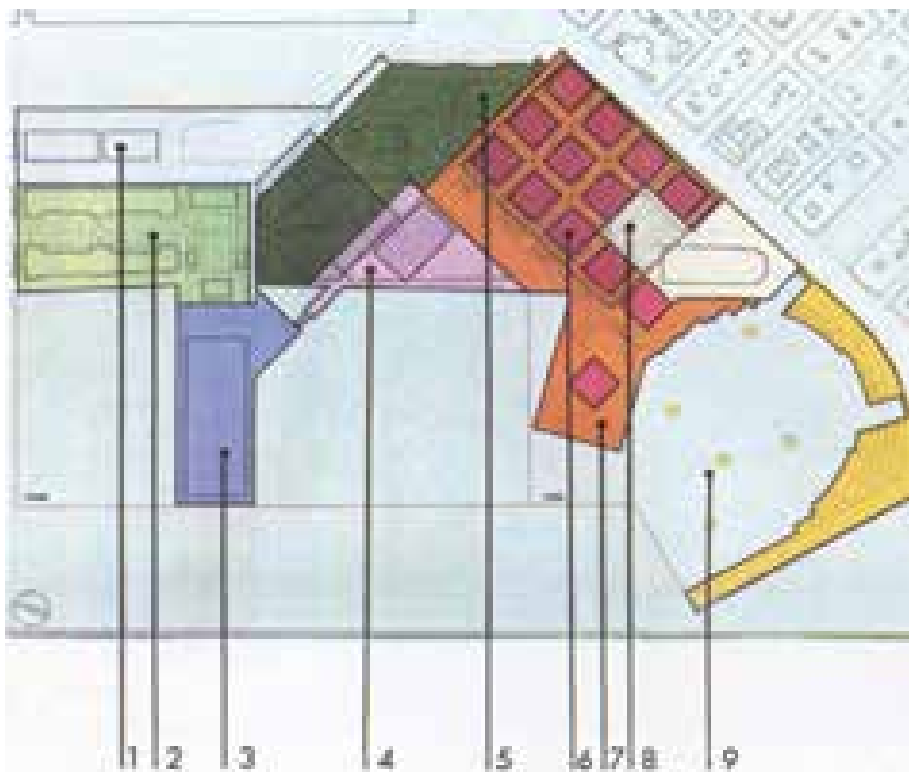


elaborato da **Nicolò Savarese** per FIAT, nel 1988: il progetto Polis. Si tratta di un progetto qualitativamente mediocre che avrebbe probabilmente, ove realizzato, snaturato l'impianto urbano di parte del porto vecchio.

Di gran lunga più interessante la proposta del 1990 elaborata da **Luciano Semerani**, che partendo da una proposta di rilancio di tutta l'area marina della Provincia per conto della Società Bonifica Spa, elabora un progetto certamente più avvincente, dove l'elemento centrale è il nodo architettonico di testata che lega l'impianto portuale alla città.

Fascinoso e di certo richiamo loosiano il risultato: un edificio gradonato sul mare con funzione alberghiera. Questo è un progetto che ben si inserisce nel tessuto storico della città e ne re-interpreta sapientemente e in chiave contemporanea i vuoti e i pieni.

Nicolò Savarese per FIAT



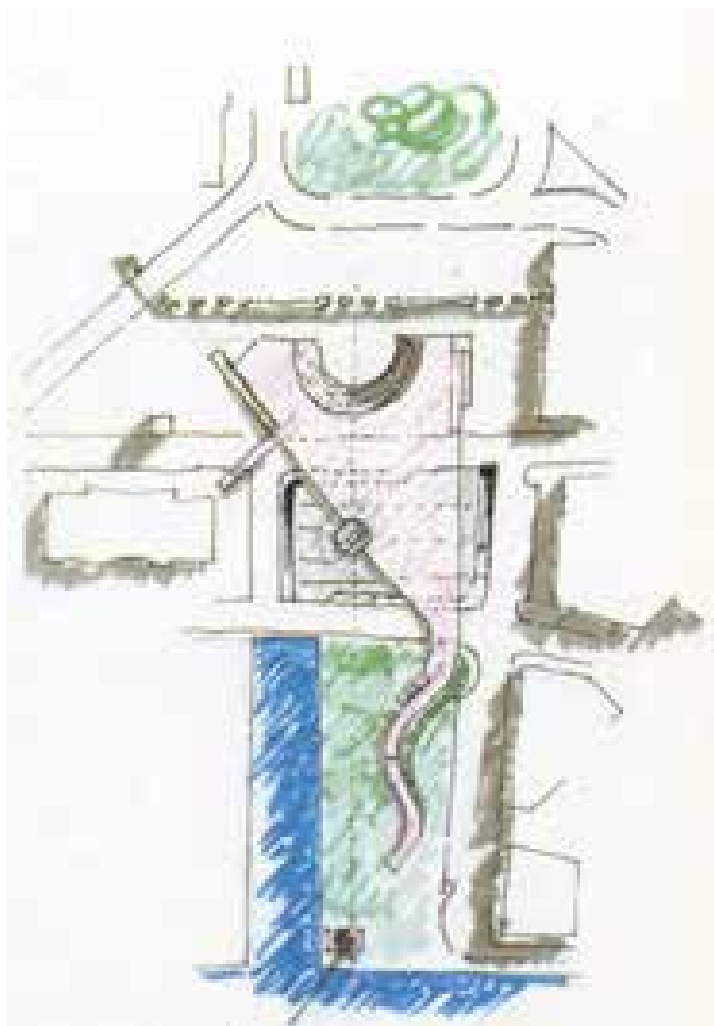


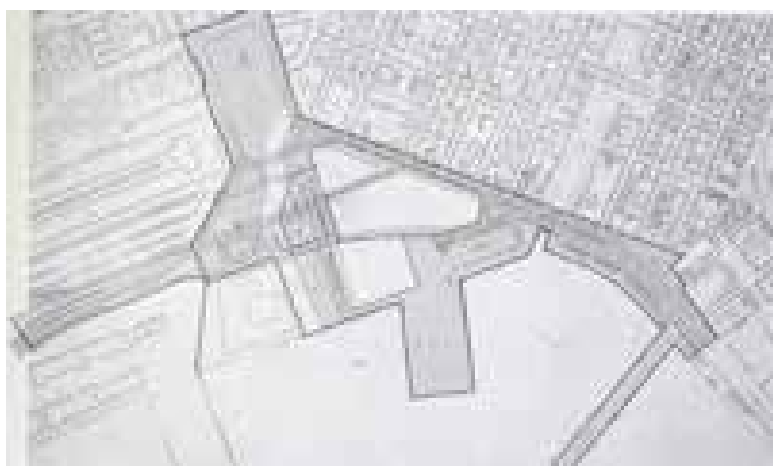
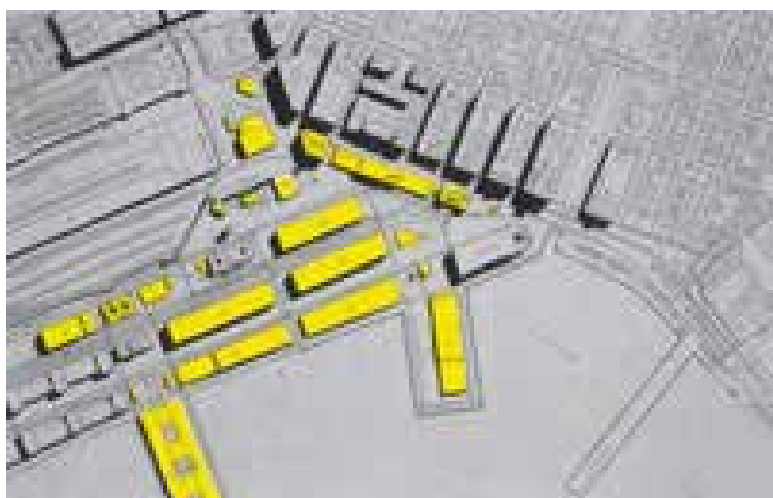
Luciano Semerani per Bonifica Spa



Segue l'ipotesi di **Gino Valle** del 1991, che all'epoca era stato incaricato da Generali. La società assicurativa avrebbe voluto realizzare in quella sede il proprio quartier generale; in seguito, a causa della mole di difficoltà incontrate, aveva preferito trasferirsi nell'anonima, ma certamente meno complessa, Mogliano Veneto (VE). Il progetto di Valle scompone la maglia ortogonale dei borghi di fondazione ottocenteschi e lavora su assi prospettici e tagli sugli isolati che denotano il preciso momento storico dell'architettura.

Gino Valle per Assicurazioni Generali







Del 1997 è la proposta lanciata dall'allora Presidente degli Industriali della Provincia di Trieste, Federico Pacorini, attraverso l'associazione Trieste Futura, che chiama quale progettista **Manuel de Solà Morales**.

Il lavoro cerca insieme di potenziare il porto nuovo – commerciale – di Trieste nell'area semi dismessa dello scalo legnami e di recuperare le aree dismesse del porto vecchio con finalità diverse. Un progetto di reintegrazione urbana che tenta di valorizzare il patrimonio edilizio e gli spazi connettivi per promuovere una serie di attività sociali e commerciali e di snellimento della viabilità.

Tuttavia, anche questo ottimo progetto non trova le meritate fortune, probabilmente a causa di diversi orientamenti dell'Autorità Portuale che affida, tramite la società Portovecchio Srl, un progetto di trasformazione dell'area stessa a **Stefano Boeri** che prevedeva, abolite le recinzioni del porto, la realizzazione di uno spazio verde di relazione tra porto vecchio e borgo teresiano, un sistema di ingressi, sia dalla stazione ferroviaria che dal centro storico, e un collegamento pedonale tra porto vecchio e rive cittadine.

Stefano Boeri per Portovecchio Srl



Il progetto comprendeva inoltre un polo turistico ricettivo, con un albergo, un grande spazio convegni, una città dei bambini, uno spazio espositivo legato al mare, cinema multisala, spazi commerciali, una grande area per la nautica da diporto. L'intenzione di Boeri era quella di garantire un rapporto forte con il centro storico localizzando funzioni a forte gravitazione.

Degli anni immediatamente seguenti sono due ulteriori progetti che in qualche modo interessano il porto vecchio. Uno di **Aires Mateus** e l'altro di **Mario Botta**. Entrambi non di grande rilievo per varie ragioni: innanzitutto perché commissi-  
onati da privati, in secondo luogo perché limitati ad alcune parti – seppur interes-  
santi – dell'area.

Nei primi anni 2000 accade un fatto nuovo: Autorità Portuale e Consiglio Comunale approvano analoghe linee di indirizzo per modificare l'assetto dell'area del porto vecchio. È il 2003 e l'idea è quella di allargare le potenzialità del porto vecchio destinandolo a funzioni di portualità allargata per consentire l'insediamento di funzioni anche di "centro città".

La variante al PRGC<sup>1</sup> relativo alle aree del Porto Vecchio (**Maurizio Bradaschia** e **Alberto Cecchetto**) interessa un'area di circa 60 ettari ubicata a nord del centro storico di Trieste e viene impostata considerando la totalità dell'area come facente parte del centro storico cittadino, viste le caratteristiche morfologiche e tipologiche che caratterizzano il Porto Vecchio. Quest'ultimo diventa una sorta di quarto borgo di fondazione ottocentesca, affiancato a Teresiano, Giuseppino e Franceschino; un brano di città storica da conquistare al porto secondo una logica di avanzamento urbano "individuando nuove finalità e nuove attività in grado di restituire alla città il patrimonio esistente".

Vengono perseguiti una logica e un approccio improntati a flessibilità e funzioni appropriate, corrette, più propriamente urbane, integrate e integrabili nella città storica circostante in una visione di funzionamento generale di tutta la città di Trieste.

Contemporaneamente alla redazione della variante al PRGC dell'area, dopo alcuni anni di preparazione, Trieste Expo Challenge Spa (una società mista, comprendente varie amministrazioni pubbliche) candidava la città all'Expo "riconosciuta" – e specializzata – del 2008.

Due le città concorrenti: Saragozza e Salonicco.

---

1 Piano Regolatore Generale del Comune di Trieste.

Anche l'incarico per la redazione del Master Plan viene affidato a chi scrive (**Maurizio Bradaschia**) e ad **Alberto Cecchetto**.

*Mobility of knowledge* era il tema prescelto da un gruppo di scienziati e uomini di cultura per rappresentare l'Expo 2008 a Trieste.

Il progetto era stato visto in funzione del riutilizzo di un'area urbana di centro città dismessa, recupero che vedeva, nell'Expo, il suo motore principale.

Era stato, inoltre, concepito come luogo dell'esplicitazione del tema e dei suoi significati, nell'invenzione degli accessi, del percorso (si trattava di un percorso unico e continuo, congeniato con estrema chiarezza e rigore, inequivocabile nel condurre il visitatore attraverso gli spazi e gli allestimenti sia interni che esterni), dell'impianto e soprattutto nella costruzione dei padiglioni tematici.

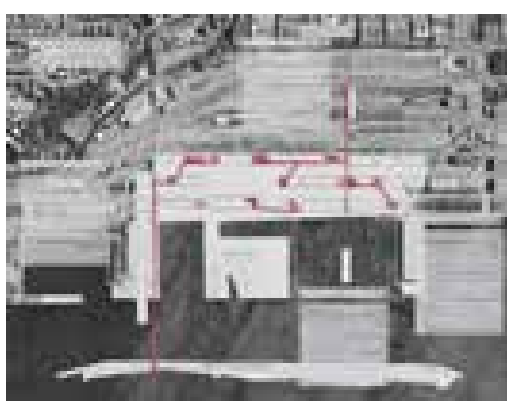
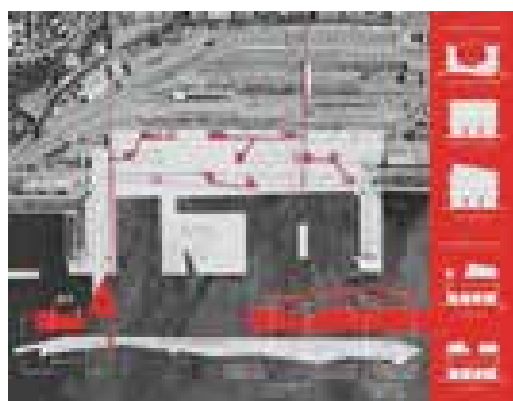
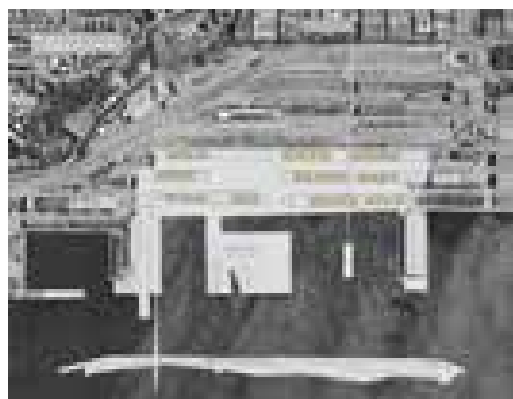
Il progetto era organizzato all'interno di un recinto principale, per una superficie di 25 ettari, dove agli edifici preesistenti che ospitavano principalmente i 60



padiglioni dei paesi espositori, erano affiancate nuove strutture, sia permanenti che temporanee, ospitanti attività di servizio, ludico ricreative, un teatro all'aperto, aree espositive scoperte, padiglioni per gli sponsor e, nell'area fronte mare centrale, una struttura definita il "Palazzo dell'Interculturalità". Si trattava della realizzazione di un Centro Congressi multisala finalizzato a rispondere alle esigenze dell'Expo e più in generale dell'intera città; segno tangibile e memoria futura dell'esperienza. La diga foranea prospiciente l'area Expo veniva riutilizzata come zona servizi e ospita aree per la balneazione su due livelli diversi verso il mare, una "promenade" dotata di servizi per la ricettività ad un livello superiore, e una banchina distributiva dotata di box e piccoli depositi a servizio delle attività di diportismo nautico che qui trovano sede. Purtroppo, nonostante gli sforzi, l'Expo venne affidata alla città di Saragozza e l'investimento non decollò.

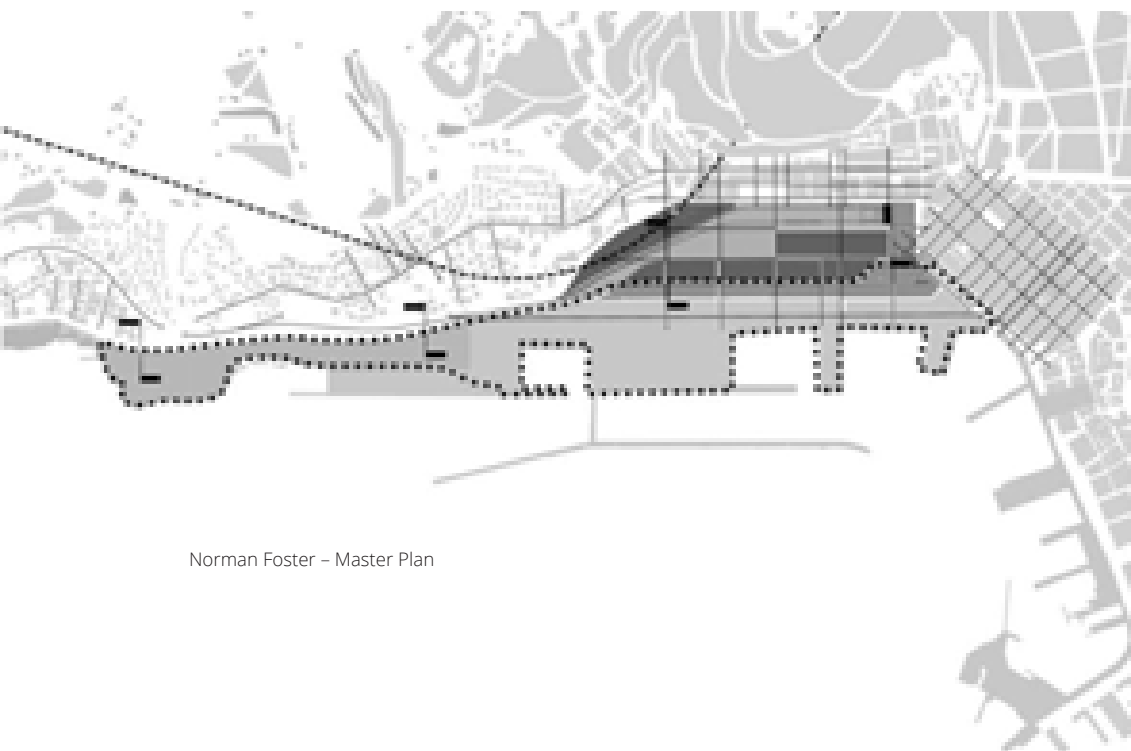
**1 2** Maurizio Bradaschia e Alberto Cecchetto – Master Plan per Trieste Expo Challenge Spa





1	2
3	4
5	6

Maurizio Bradaschia e Alberto Cecchetto – Master Plan per Trieste Expo Challenge Spa



Norman Foster – Master Plan

Il successivo masterplan di **Norman Foster** (elaborato in realtà dalla Società Systematica SpA, e rimasto, nonostante il prestigio del progettista, piuttosto in sordina) prevedeva nell'area del porto vecchio sostanzialmente due macro zone: la prima di parco, la seconda di area urbana.

Il progetto si caratterizzava per la plausibilità delle trasformazioni a breve, medio e lungo periodo, considerando l'area del porto vecchio sia come area portuale, che come facente parte del waterfront cittadino. Anche quest'ipotesi successiva al 2006, non ha avuto esiti fortunati.

Da ultimo un progetto di scarso interesse dal punto di vista progettuale, che definirei di natura speculativa, elaborato da due colossi dell'edilizia quali le Imprese **Rizzani de Eccher** e **Maltauro** tramite la società Portocittà, orientato soprattutto alla rendita piuttosto che ad una trasformazione attenta delle aree, abbandonato anch'esso lo scorso mese di marzo 2013, complice la crisi del settore immobiliare e le difficoltà oggettive dovute alla vigenza del porto franco e della proprietà demaniale che certo non facilitano e probabilmente non faciliteranno a breve il riutilizzo e la trasformazione di quest'area, nata vecchia e rimasta in una sorta di limbo da oltre un secolo.

## NUOVI SCENARI E IPOTESI DI SVILUPPO

Trieste è città di fondazione. Città protoveneta, poi romana, medievale, nasce in realtà dopo l'editto di Carlo VI del 1719 con il primo quartiere di fondazione. Il cosiddetto Distretto Camerale prende infatti forma sul mare, a partire dal 1798, con l'erezione di Palazzo Carciotti. Si aprono numerosi cantieri, nascono, con le due celebri generazioni di capomastri "colti", i quartieri neoclassici che ridisegnano la linea di costa: il Borgo Teresiano e il successivo Borgo Giuseppino. In seguito il Franceschino. Insieme, come blocchi completi di città, come quartieri omologicamente simili, questi delineeranno il volto della città di Trieste.

Accanto al primo, al Teresiano, tra il 1860 e il 1900 prende forma, su presupposti diversi, ma con identici esiti formali, un nuovo quartiere, una sorta di nuovo "borgo di fondazione".

Il reticolo ippodamico che lo disegna richiama il Giuseppino: gli edifici si dispongono in lunghezza parallelamente alla linea di costa. È il disegno del nuovo porto (oggi Vecchio), nato disgraziatamente in un periodo di grandi cambiamenti: la portualità necessitava di nuove, diverse dimensioni e nuovi fondali; il porto, come disegnato, appare un pezzo di città.

È, di fatto, un nuovo ingresso urbano dalle dimensioni potenti: 38 magazzini sono disposti su tre file principali su un'area di oltre 60 ettari.

Le caratteristiche del "borgo", così come costruito, lo delineano nella sua appartenenza successiva al Teresiano, ma in maniera congruente: sembra un'ibridazione tra l'austerità asburgica e un richiamo a New Orleans, con le colonnine in ghisa che caratterizzano i fronti principali sorreggendo terrazzini d'oltre oceano. Rappresenta l'appartenenza di Trieste al mondo, ai traffici mercantili, al mare. Trieste è verso Suez, è verso le Americhe, Trieste è, come nella sua tradizione, una città di fondazione sul mare.

Tuttavia, la nascita così rapida di un pezzo di città così grande ne impedisce l'utilizzo. Il regime di porto che all'area viene attribuito ne blocca, di fatto, lo sviluppo urbano e l'inserimento nel contesto residenziale e di centro città.

Solo oltre cent'anni dopo il Porto Vecchio, con le sue innumerevoli potenzialità, viene rimesso in discussione e collettivamente destinato a funzioni urbane.

È il luogo dove si gioca il futuro nuovamente internazionale della città. Il luogo della riscoperta dello sviluppo fronte mare, del rinnovato rapporto con l'acqua, è il luogo privilegiato, da sud, di arrivo in città dal mare. La porta maggiormente

significativa di Trieste; è ciò che per primo si scorge dai traghetti provenienti da Istanbul, dai croceristi che da Venezia e dalle altre città adriatiche giungono a Trieste.

Il primo luogo definito, con uno *skyline* caratterizzante, con una forma urbana accattivante che ammalia lo spettatore.

Si tratta di una scenografia alla Jean Blondel, di un fronte da film epico, il luogo dove ognuno immagina sia approdato Giasone.

Del Porto Vecchio di Trieste si parla ormai da decenni.

Luciano Semerani, Gino Valle, Paolo Portoghesi, Manuel de Sola Morales, Stefano Boeri, Mario Botta, Maurizio Bradaschia e Alberto Cecchetto, Norman Foster, alcuni dei nomi che, come abbiamo visto precedentemente, dai primi anni '90 in poi, si sono succeduti nella progettazione dell'area. Un'area limitrofa al centro storico della città di Trieste, che si sviluppa per 67 ettari e contiene 38 edifici per un totale complessivo di oltre un milione di metri cubi.

Un'area, ancora, impostata e progettata unitariamente – come già riportato – dall'ingegnere francese Paulin Francois Talabot, costruita tra il 1868 e i primi anni del '900, mai utilizzata veramente a fini portuali.

Una volta completata la sua edificazione, infatti, la portualità e le modalità di immagazzinamento delle merci si erano così radicalmente modificate da rendere l'intero "quartiere" assolutamente non utilizzabile a fini portuali-commerciali.

Il terzo mandato del rieleto Sindaco Roberto Dipiazza pare aver ridato nuovo slancio e una nuova prospettiva alla riqualificazione dell'intera area: grazie alla sdemanializzazione, avvenuta a seguito dell'intervento del senatore Francesco Russo, l'area è divenuta oggi certamente più appetibile di qualche anno fa, quando il limite temporale della concessione impediva di fatto il concretizzarsi di interventi progettuali. In città numerosi convegni, tavole rotonde e incontri tra politici, categorie economiche, progettisti e imprenditori mettono in evidenza una rinnovata e direi prorompente volontà di intervenire con urgenza per riqualificare, finalmente, l'intera area.

Ciò che parrebbe mancare, però, è una visione strategica, o almeno tali sono le diffuse critiche operate dalle opposizioni. Manca – si dice – un masterplan, un'ipotesi di sviluppo congruente finalizzata a rendere unitario il quadro dei prospettati interventi.

In realtà ciò è vero, ma a forza di fare piani e progetti non si è giunti ad una risoluzione in 118 anni. È invece in previsione un "accordo di programma", tra Comune e Autorità portuale, che certamente – e in tempi rapidi – verrà siglato e che porterà



## ■ ACCORDO DI PROGRAMMA

L'Accordo di Programma è previsto tra i seguenti soggetti:

- Regione Friuli Venezia Giulia per modifiche a Piano Urbanistico Regionale Generale/Piano di Governo del Territorio, eventuali modifiche al Piano Paesaggistico Regionale e ad altri altri Piani sotto ordinati;
- Comune di Trieste per le modifiche al PRGC;
- Autorità Di Sistema Portuale del Mare Adriatico Orientale per le eventuali modifiche al Piano Regolatore Portuale e per la condivisione delle scelte;
- MIBACT per la condivisione delle scelte.

La Bozza di Indirizzo per l'Accordo di Programma prevede in sintesi:

- l'eliminazione della zona L1c (zona di portualità integrata);
- la definizione degli spazi pubblici e delle aree di interesse pubblico;
- relativamente alla residenza: la possibilità di mantenere "viva" la nuova area con una presenza stabile;
- la valutazione circa le possibilità di prevedere un polo crocieristico;
- l'esclusione dell'insediamento di funzioni non compatibili con lo sviluppo e il recupero del patrimonio esistente (quali ad esempio l'industria pesante o insalubre);
- la non assegnazione di destinazioni specifiche agli immobili ma la definizione dell'attitudine degli stessi (per posizione, dimensione, caratteristiche, connessioni, ecc.) ad ospitare famiglie di funzioni tra loro diverse ma che presentino analoghi carichi insediativi;
- il raccordo tra le funzioni previste in ambito comunale con quelle in ambito portuale anche per quanto concernente le infrastrutture a rete, la viabilità, l'utilizzo del fronte mare, favorendo continuità e permeabilità tra le stesse;
- la valutazione della possibilità, per gli edifici privi di valore architettonico testimoniale, di demolizione e ricostruzione anche in altro sedime (secondo la categoria della ristrutturazione urbanistica);
- la valutazione circa la possibilità di realizzare nuova edificazione nelle aree libere definendone i limiti.

Relativamente all'Accordo di Programma, l'Amministrazione comunale ha definito quattro aree tematiche riconducibili a:

- un sistema ludico-sportivo (area in testa, terrapieno di Barcola);
- un sistema Museale Scientifico Congressuale (la Centrale Idrodinamica, la Sottostazione Elettrica, il futuro Centro Congressi e il Magazzino 26);
- un Sistema dei Moli (il Bacino 0 e l'affaccio a mare, fino al Molo IV);
- un Sistema Misto (per la restante area attigua alla ferrovia).

ad uno snellimento delle procedure e ad una velocizzazione dei tempi per la realizzazione delle opere.

Ad accordo di programma approvato è in previsione la redazione di una Variante Generale al PRGC dell'area del Porto Vecchio che, in ragione dello stesso, vedrà dimezzati i suoi tempi di approvazione.

Tra un anno o poco più potranno partire i primi grandi cantieri, mentre quelli minori sono già aperti. Queste le opere previste: in area Bacino 0, l'ipotesi è quella di realizzare un'area mista. Innanzitutto, di trasferirvi il mercato ittico da attrezzare (similmente a quanto avvenuto all'area Seaport di New York trent'anni fa) con attività anche ludico-ricettive per fare vivere l'area dello stesso Bacino 24 ore su 24 grazie a ristoranti sul mare, locali vari di intrattenimento e alla collocazione nell'area di un Marina urbana di alta qualità in un'area già parzialmente recuperata, grazie ai recenti interventi di riqualificazione della ex Centrale idrodinamica, della Sottostazione Elettrica e il restauro dell'enorme magazzino 26 su progetto di Paolo Portoghesi.

In quest'ottica non mancano gli interventi di recupero di simboli, di immagini iconografiche del luogo. Un importo significativo di qualche milione di euro è infatti stato destinato al restauro dell'Ursus, una gru galleggiante in ferro, simbolo della portualità storica di Trieste, il quale diverrà il simbolo della rinascita del Porto Vecchio e sarà posto al centro dell'intervento (come non ricordare il grande Bigo dell'intervento di Renzo Piano per il Porto Antico di Genova).

Sull'area retrostante, il futuro prevede la trasformazione dei magazzini 24 e 25, fronte mare, con attività a supporto della Marina e, nel retrostante magazzino 26, la collocazione del Museo del Mare, dell'ICGEB (International Centre for Genetic Engineering and Biotechnology), e di altre istituzioni culturali e museali, quali l'Immaginario Scientifico, il Museo dell'Antartide, ecc. La recente aggiudicazione alla città di Trieste del ruolo di Capitale Europea della Scienza per il 2020 e l'area del Porto Vecchio scelta come base operativa dell'intero evento, rappresentano certamente un'ulteriore occasione attraverso la quale mettere a sistema le diverse Istituzioni Scientifiche presenti sul territorio e fornire un chiaro e identitario orientamento allo sviluppo dell'area.

La prossima realizzazione di un Centro Congressi, a supporto della manifestazione ESOF 2020 (Euro Science Open Forum), in area immediatamente attigua alla Stazione Idrodinamica, voluta e supportata da imprenditori locali, dimostra come l'attenzione e la volontà dello stesso tessuto imprenditoriale della città intera (Comune, Regione, Camera di Commercio, ecc.) sia alta e come tutte le istituzioni operanti sul territorio siano consapevoli del significativo valore aggiunto che la

trasformazione di quest'area potrà avere nello sviluppo grazie alla trasformazione di questa parte di città.

I riferimenti progettuali e realizzati, per l'intera area, sono molteplici, ognuno per risolverne una parte o un aspetto: il porto antico di Genova, sempre citato dal segretario generale dell'Autorità portuale di Trieste, Mario Sommariva, per la capacità che la stessa opera ha avuto nella riqualificazione dell'intera area della città ligure, grazie alla realizzazione di sedi museali (il Galata, l'Acquario, ecc.), di Marina, di ristoranti, edifici residenziali, hotel e spazi per la convegnistica (i Magazzini del Sale). Un modello da seguire con destinazioni d'uso da replicare, imitare nella loro molteplicità e diversità.

In area limitrofa al centro cittadino le ipotesi di sviluppo prevedono un allungamento dell'attuale molo terzo volto alla realizzazione di un terminal crociere in cui accogliere 4 o 5 navi da crociera dirottate da Venezia.

L'obiettivo è quello, anche grazie al recente potenziamento dell'Aeroporto e alla realizzazione dell'infrastruttura ferroviaria che lo collega rapidamente al centro cittadino, di sviluppare e potenziare il crescente turismo della città e dell'intera macroarea che collega sinergicamente Trieste a Venezia e all'intero arco Alto Adriatico. Ci sono altre ipotesi di sviluppo sul piatto: esiste ad esempio un progetto di creazione di un porto turistico per grandi yacht (30 – 80 metri), da promuovere in ragione dell'alto valore aggiunto in termini economici e delle possibili ricadute sull'economia cittadina derivanti da ciò.

Esiste, inoltre, un'ipotesi collegata alla piccola cantieristica, con possibili indotti economici di un certo interesse.

È già partita, in area Broletto (testata nord in prossimità della frazione di Barcola), la realizzazione di un parcheggio a servizio delle società veliche, a supporto del Centro Congressi, ma anche possibile parcheggio di interscambio. Si prevede anche la realizzazione di un *boulevard* centrale (destinato alla mobilità lenta, alla ciclopedità) all'area del Porto Vecchio e sono stati stanziati, dal CIPE<sup>2</sup>, 50 milioni di euro finalizzati alla realizzazione delle necessarie opere di urbanizzazione primaria, al citato recupero dell'Ursus, e alla costruzione del Museo del Mare triestino.

Un'ipotesi concreta dunque che, anche senza una "visione", un piano di sviluppo unitario, pare pronta a partire. E, paradossalmente, pare pronta a partire proprio grazie alla mancanza di un'unica visione, ma grazie alla compresenza di più visioni ridotte, finalizzate a intervenire con la logica dello "spezzatino", una logica criticata,

---

2 Comitato Interministeriale per la Programmazione Economica.

certamente non corretta da un punto di vista scientifico-disciplinare, che pare tuttavia in grado di risolvere, o meglio di fare partire in tempi brevi i lavori.

Secondo questo sistema non pianificato compiutamente pare impostata la decisione dell'attuale Amministrazione di mettere a reddito l'area immediatamente attigua ai magazzini della Greensisam (altra operazione in previsione da decenni che ora pare pronta a partire), prevedendo tre lotti composti da tre edifici, da cedere ad investitori privati utilizzando lo strumento giuridico della finanza di progetto come garante dell'interesse pubblico e dell'effettiva sostenibilità dell'operazione finanziaria.

Una logica, ancora, che seppure non corretta disciplinarmente, è ricorrente nelle dinamiche urbane.

In fondo, le città, tutte le città, si sono costruite nel tempo per parti, per interventi puntuali, quando hanno funzionato, nel bene e nel male. Nel caso specifico il disegno unitario di Paulin Talabot ha portato alla realizzazione, 118 anni fa, di una "cattedrale nel deserto", di un brano di città inutilizzabile e per oltre cent'anni sottoutilizzato.

La mancanza di una visione, come direbbero i detrattori, sottende invece una visione diversa, la visione dei piccoli passi, concreti, senza grandi voli pindarici. Non è ciò che vogliamo, e non è ciò che avremmo voluto. Ma è sempre meglio del niente a cui siamo abituati.

A

# LE CARTE DEL RESTAURO

---

# APPENDICE A

a cura di PIETRO **PIVA**

Le “Carte del Restauro” nascono dal citato dibattito ottocentesco imperniato sul tema della tutela dei monumenti e costituiscono una sorta di documento di indirizzo metodologico nel campo dell'intervento sul preesistente.

Nel 1883, a Venezia si tiene il primo Congresso internazionale sul tema nel quale, architetti e ingegneri, dibattono sulle questioni del restauro per trovare un punto di mediazione: dopo anni di sperimentazioni si giunge ad enunciare alcuni principi che nella sostanza avrebbero dovuto garantire, insieme alla conservazione dei monumenti, anche una loro corretta lettura.

Ne deriva una complessa e graduale elaborazione di principi e prescrizioni, in seguito codificati ed incorporati in una serie di documenti diretti a guidare gli interventi, le cosiddette “Carte del Restauro”.

Nascono dunque questi “documenti”, a carattere indicativo, più che prescrittivo, che in qualche modo hanno inizio con la celebre Carta di Atene del 1931 per giungere alla Carta di Cracovia del 2000.

Le “Carte” sono riconducibili ai seguenti documenti principali, ordinati cronologicamente:

1. Carta di Atene (1931);
2. Carta Italiana del Restauro (1932);
3. Carta di Venezia (1964);
4. Carta Italiana del Restauro (1972);
5. Carta di Amsterdam (1975);
6. Carta di Washington (1987);
7. Carta di Cracovia (2000).

# CARTA DI ATENE (1931)

## CONFERENZA INTERNAZIONALE DI ATENE

La prima carta del restauro è stata scritta nel 1931 dalla Conferenza Internazionale degli Architetti riunita ad Atene.

Si compone di 10 punti che sostanzialmente dettano linee di indirizzo metodologico rivolgendosi ai governi dei singoli Paesi, e possono essere così riassunte e sintetizzate:

- invitano i singoli Stati a curare il proprio patrimonio architettonico;
- invitano i Governi ad uniformare le legislazioni così da non far prevalere l'interesse privato su quello pubblico,
- promuovono lo sviluppo dello studio dell'arte per indurre nei popoli l'amore e il rispetto per il proprio patrimonio architettonico.

Da un punto di vista prettamente tecnico la Carta di Atene auspica e promuove un restauro di tipo filologico, rifiutando quello stilistico, ammettendo l'utilizzo di materiali moderni per il consolidamento dei monumenti, materiali come il cemento armato, l'acciaio, ecc. Ammette, nel caso di "restauro archeologico", esclusivamente l'anastilosi.

Di seguito il testo<sup>1</sup>:

I. La Conferenza, convinta che la conservazione del patrimonio artistico ed archeologico dell'umanità interessi tutti gli Stati tutori della civiltà, augura che gli Stati si prestino reciprocamente una collaborazione sempre più estesa e concreta per favorire la conservazione dei monumenti d'arte e di storia; ritiene altamente desiderabile che le istituzioni e i gruppi qualificati, senza minimamente intaccare il diritto pubblico internazionale, possano manifestare il loro interesse per la salvaguardia dei capolavori in cui la civiltà ha trovato la sua più alta espressione e che appaiono minacciati; emette il voto che le richieste a questo effetto siano sottoposte

---

<sup>1</sup> Testo integrale sul sito <http://computerscience.unicam.it/devivo/legislazione/Carta%20di%20Amsterdam%201975.pdf>. Ultima consultazione 27.11.18

alla organizzazione della cooperazione intellettuale, dopo inchieste fatte dall'Ufficio internazionale dei musei e benevola attenzione dei singoli Stati. Spetterà alla Commissione internazionale della cooperazione intellettuale, dopo richieste fatte dall'Ufficio internazionale dei musei e dopo aver accolto dai suoi organi locali le informazioni utili, di pronunciarsi sulla opportunità di passi da compiere e sulla procedura da seguire in ogni caso particolare.

II. La Conferenza ha inteso la esposizione dei principi generali e delle dottrine concernenti la protezione di monumenti. Essa constata che, pur nella diversità dei casi speciali a cui possono rispondere particolari soluzioni, predomina nei vari Stati rappresentati una tendenza generale ad abbandonare le restituzioni integrali e ad evitare i rischi mediante la istituzione di manutenzioni regolari e permanenti atte ad assicurare la conservazione degli edifici. Nel caso in cui un restauro appaia indispensabile in seguito a degradazioni o distruzioni, raccomanda di rispettare l'opera storica ed artistica del passato, senza proscrivere lo stile di alcuna epoca. La Conferenza raccomanda di mantenere, quando sia possibile, la occupazione dei monumenti che ne assicura la continuità vitale, purché tuttavia la moderna destinazione sia tale da rispettare il carattere storico ed artistico.

III. La Conferenza ha inteso la esposizione delle legislazioni aventi per scopo nelle differenti nazioni la protezione dei monumenti d'interesse storico, artistico o scientifico; ed ha unanimemente approvato la tendenza generale che consacra in questa maniera un diritto della collettività di contro all'interesse privato. Essa ha constatato come la differenza di queste legislazioni provenga dalla difficoltà di conciliare il diritto pubblico col diritto dei particolari; ed in conseguenza, pur approvandone la tendenza generale, stimano che debba essere appropriata alle circostanze locali ed allo stato dell'opinione pubblica, in modo da incontrare le minori opposizioni possibili e di tenere conto dei sacrifici che i proprietari subiscono nell'interesse generale. Essa emette il voto che in ogni Stato la pubblica autorità sia investita del potere di prendere misure conservative nei casi d'urgenza. Essa augura in fine che l'Ufficio internazionale dei musei pubblici tenga a giorno una raccolta ed un elenco comparato delle legislazioni vigenti nei differenti Stati su questo oggetto.

IV. La Conferenza constata con soddisfazione che i principi e le tecniche esposte nelle differenti comunicazioni particolari si ispirano ad una comune tendenza, cioè: quando si tratta di rovine, ma conservazione scrupolosa si impone, e, quando



le condizioni lo permettono, è opera felice il rimettere in posto gli elementi originali ritrovati (anastilosi); e i materiali nuovi necessari a questo scopo dovranno sempre essere riconoscibili. Quando invece la conservazione di rovine messe in luce in uno scavo fosse riconosciuta impossibile, sarà consigliabile, piuttosto che votarle alla distruzione, di seppellirle nuovamente, dopo, beninteso, averne preso precisi rilievi. È ben evidente che la tecnica dello scavo e la conservazione dei resti impongono la stretta collaborazione tra l'archeologo e l'architetto. Quanto agli altri monumenti, gli esperti, riconoscendo che ogni caso si presenta con carattere speciale, si sono trovati d'accordo nel consigliare, prima di ogni opera di consolidamento o di parziale restauro, una indagine scrupolosa delle malattie a cui occorre portare rimedio.

V. Gli esperti hanno inteso varie comunicazioni relative all'impiego di materiali moderni per il consolidamento degli antichi edifici; ed approvano l'impiego giudizioso di tutte le risorse della tecnica moderna, e più specialmente del cemento armato. Essi esprimono il parere che ordinariamente questi mezzi di rinforzo debbano essere dissimulati per non alterare l'aspetto e il carattere dell'edificio da restaurare; e ne raccomandano l'impiego specialmente nei casi in cui essi permettono di conservare gli elementi in situ evitando i rischi della disfattura e della ricostruzione.

VI. La conferenza constata che nelle condizioni della vita moderna i monumenti del mondo intero si trovano sempre più minacciati dagli agenti esterni; e, pur non potendo formulare regole generali che si adattino alla complessità dei casi, raccomanda:

- 1) la collaborazione in ogni paese dei conservatori dei monumenti e degli architetti coi rappresentanti delle scienze fisiche, chimiche, naturali per raggiungere risultati sicuri di sempre maggiore applicazione;
- 2) la diffusione, da parte dell'Ufficio internazionale dei Musei, di tali risultati mediante notizie sui lavori intrapresi nei vari Paesi e le regolari pubblicazioni. La Conferenza, nei riguardi della conservazione della scultura monumentale, considera che l'asportazione delle opere dal quadro pel quale furono create è come principio da ritenersi inopportuna. Essa raccomanda a titolo di precauzione la conservazione dei modelli originari, quando ancora esistono, e l'esecuzione dei calchi quando essi mancano.

VII. La Conferenza raccomanda di rispettare, nelle costruzioni degli edifici, il carattere e la fisionomia della città, specialmente in prossimità dei monumenti antichi, per i quali l'ambiente deve essere oggetto di cure particolari. Ugual rispetto deve aversi per talune prospettive particolarmente pittoresche. Oggetto di studio possono anche essere le piantagioni e le ornamentazioni vegetali adatte a certi monumenti per conservare l'antico carattere. Essa raccomanda soprattutto la soppressione di ogni pubblicità, di ogni sovrapposizione abusiva di pali e fili telegrafici, di ogni industria rumorosa ed invadente, in prossimità di monumenti d'arte e di storia.

VIII. La Conferenza emette il voto:

- 1 che i vari Stati, ovvero le istituzioni in essi create o riconosciute competenti a questo fine, pubblichino un inventario dei monumenti storici nazionali accompagnato da fotografie e da notizie;
- 2 che ogni Stato crei un archivio ove siano conservati i documenti relativi ai propri monumenti storici;
- 3 che l'Ufficio internazionale dei Musei dedichi nelle sue pubblicazioni alcuni articoli ai procedimenti ed ai metodi di conservazione dei monumenti storici;
- 4 che l'Ufficio stesso studi la migliore diffusione ed utilizzazione delle indicazioni e dei dati architettonici, storici e tecnici così centralizzati.

IX. I membri della Conferenza, dopo aver visitato, nel corso dei loro lavori e della crociera di studio eseguita, alcuni dei principali campi di scavo e dei monumenti antichi della Grecia, sono stati unanimi nel rendere omaggio al Governo ellenico, che da lunghi anni mentre ha assicurato esso stesso l'attuazione di lavori considerevoli, ha accettato la collaborazione degli archeologi e degli specialisti di tutti i paesi. Essi hanno in ciò veduto un esempio che non può che contribuire alla realizzazione degli scopi di cooperazione intellettuale, di cui è apparsa così viva la necessità nel corso dei loro lavori.

X. La Conferenza, profondamente convinta che la miglior garanzia di conservazione dei monumenti e delle opere d'arte venga dall'affetto e dal rispetto del popolo e considerando che questi sentimenti possono essere assai favoriti da una azione appropriata dei pubblici poteri, emette il voto che gli educatori volgano ogni cura ad abituare l'infanzia e la giovinezza ad astenersi da ogni atto che possa degradare i monumenti e le inducano ad intendere il significato e ad interessarsi, più in generale, alla protezione delle testimonianze d'ogni civiltà.

# CARTA DEL RESTAURO ITALIANA (1932)

## CARTA ITALIANA DEL RESTAURO

Nel 1932 il Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, presso il Ministero della Pubblica Istruzione, emanò una "Carta del restauro" che può essere considerata la prima direttiva ufficiale dello Stato Italiano in materia di restauro. In essa si affermavano principi analoghi a quelli della Carta di Atene, ma con in più la posizione espressa in quegli anni da Gustavo Giovannoni (1873-1947), una procedura metodologica che fu definita "restauro scientifico". Giovannoni fu il primo che suggerì che in ogni intervento bisogna sfruttare tutte le più moderne tecniche e tecnologie per poter giungere a interventi di restauro scientifici.

Di seguito il testo<sup>2</sup>:

**Il Consiglio superiore per le Antichità e Belle Arti** portando il suo studio sulle norme che debbono reggere il restauro dei monumenti il quale in Italia si eleva al grado di una grande questione nazionale, e edotto dalla necessità di mantenere e di perfezionare sempre più il primato incontestabile che in tale attività, fatta di scienza, di arte e di tecnica, il nostro paese detiene:

- convinto della multipla e gravissima responsabilità che ogni opera di restauro coinvolge (sia che si accompagni o no a quella dello scavo) con l'assicurare la stabilità di elementi fatiscenti; col porre le mani su di un complesso di documenti di storia ed arte tradotti in pietra, non meno preziosi di quelli che si conservano nei musei e negli archivi, col consentire studi anatomici che possono avere come risultato nuove impreviste determinazioni nella storia dell'arte e della costruzione; convinto perciò che nessuna ragione di fretta, di utilità pratica, di personale suscettibilità possa imporre in tale tema manifestazioni che non siano perfette, che non abbiano un controllo continuo e sicuro, che non corrispondano ad una ben affermata unità di criteri, e stabilendo come evidenti che tali principi debbano applicarsi sia al restauro eseguito dai privati sia a quelli dei pubblici enti, a cominciare dalle stesse Soprintendenze preposte alla conservazione e alla indagine dei monumenti;

---

<sup>2</sup> Testo integrale sul sito [www.sbap-fi.beniculturali.it/getFile.php?id=148](http://www.sbap-fi.beniculturali.it/getFile.php?id=148). Ultima consultazione 27.11.18

- considerato che nell'opera di restauro debbano unirsi ma non elidersi, neanche in parte, vari criteri di diverso ordine: cioè le ragioni storiche che non vogliono cancellata nessuna delle fasi attraverso cui si è composto il monumento, né falsata la sua conoscenza con aggiunte che inducano in errore gli studiosi, né disperso il materiale che le ricerche analitiche pongono in luce; il concetto architettonico che intende riportare il monumento ad una funzione d'arte e, quando sia possibile, ad una unità di linea (assolutamente da non confondersi con l'unità di stile); il criterio che deriva dal sentimento stesso dei cittadini, dallo spirito della città, con i suoi ricordi e le sue nostalgie; e infine, quello stesso indispensabile che fa capo alle necessità amministrative attinenti ai mezzi occorrenti e alla pratica utilizzazione;
- ritiene che dopo oltre un trentennio di attività in questo campo svoltosi nel suo complesso con risultati magnifici, si possa e si debba trarre da questi risultati un complesso di insegnamenti concreti a convalidare e precisare una teoria del restauro ormai stabilita con continuità nei deliberati del Consiglio superiore e nell'indirizzo seguito dalla maggior parte delle Soprintendenze alle Antichità e all'Arte medioevale e moderna; e di questa teoria controllata dalla pratica enuncia i principi essenziali.

**Esso afferma pertanto:**

1. che al di sopra di ogni altro intento debba la massima importanza attribuirsi alle cure assidue di manutenzione alle opere di consolidamento, volte a dare nuovamente al monumento, la resistenza e la durezza tolta dalle menomazioni o dalle disgregazioni;
2. che il problema di ripristino mosso dalle ragioni dell'arte e dell'unità architettonica strettamente congiunte con il criterio storico, possa porsi solo quando si basi su dati assolutamente certi forniti dal monumento da ripristinare e non su ipotesi, su elementi in grande prevalenza esistenti anziché su elementi prevalentemente nuovi;
3. che nei monumenti lontani ormai dai nostri usi e dalla nostra civiltà, come sono i monumenti antichi, debba ordinariamente escludersi ogni completamento, e solo sia da considerarsi la anastilosi, cioè la ricomposizione di esistenti parti smembrate con l'aggiunta eventuale di quegli elementi neutri che rappresentino il minimo necessario per integrare la linea e assicurare le condizioni di conservazione;

4. che nei monumenti che possono dirsi viventi siano ammesse solo quelle utilizzazioni non troppo lontane dalle destinazioni primitive, tali da non recare negli adattamenti necessari alterazioni essenziali all'edificio;
5. che siano conservati tutti gli elementi aventi un carattere d'arte o di storico ricordo, a qualunque tempo appartengano, senza che il desiderio di unità stilistica e del ritorno alla primitiva forma intervenga ad escluderne alcuni a detrimento di altri, e solo possano eliminarsi quelli, come le murature di finestre e di intercolunni di portici che, privi di importanza e di significato, rappresentino deturpamenti inutili; ma che il giudizio di tali valori relativi e sulle rispondenti eliminazioni debba in ogni caso essere accuratamente vagliato, e non rimesso ad un giudizio personale dell'autore di un progetto di restauro;
6. che insieme col rispetto pel monumento e per le sue varie fasi proceda quello delle sue condizioni ambientali, le quali non debbano essere alterate da inopportuni isolamenti, da costruzioni di nuove fabbriche invadenti per massa, per colore, per stile;
7. che nelle aggiunte che si dimostrassero necessarie, o per ottenere il consolidamento, o per raggiungere lo scopo per una reintegrazione totale o parziale, o per la pratica utilizzazione del monumento, il criterio essenziale da eseguirsi debba essere, oltre a quello di limitare tali elementi nuovi al minimo possibile, anche quello di dare ad essi un carattere di nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo; e che solo possa ammettersi in stile simile la continuazione di linee esistenti nei casi in cui si tratta di espressioni geometriche prive di individualità decorativa;
8. che in ogni caso debbano siffatte aggiunte essere accuratamente ed evidentemente designate o con l'impiego di materiale diverso dal primitivo, o con l'adozione di cornici di involuppo, semplici e prive di intagli, o con l'applicazione di sigle o di epigrafi, per modo che mai un restauro eseguito possa trarre in inganno gli studiosi e rappresentare una falsificazione di un documento storico;
9. che allo scopo di rinforzare la compagine statica di un monumento e di reintegrare la massa, tutti i mezzi costruttivi modernissimi possano recare ausili preziosi e sia opportuno valersene quando l'adozione di mezzi costruttivi analoghi agli antichi non raggiunga lo scopo; e che del pari i sussidi sperimentali delle varie scienze debbano essere chiamati a contributo per tutti gli altri esempi minuti e complessi di conservazione delle strutture fatiscenti, nei quali ormai i procedimenti empirici debbono cedere il campo a quelli rigidamente scientifici;

10. che negli scavi e nelle esplorazioni che rimettono in luce antiche opere, il lavoro di liberazione debba essere metodicamente e immediatamente seguito dalla sistemazione dei ruderi e dalla stabile protezione di quelle opere d'arte rinvenute, che possono conservarsi in situ;
11. che come nello scavo, così nel restauro dei monumenti sia condizione essenziale e tassativa, che una documentazione precisa accompagni i lavori mediante relazioni analitiche raccolte in un giornale del restauro e illustrate da disegni e da fotografie, sicché tutti gli elementi determinanti nella struttura e nella forma del monumento, tutte le fasi delle opere di ricomposizione, di liberazione, di completamento, risultino acquisite in modo permanente e sicuro.

Il Consiglio convinto infine che in tempi così ardui e complessi in cui ciascun monumento e ciascuna fase del suo restauro presentano quesiti singolari, l'affermazione dei principi generici debba essere completata e fecondata dall'esame e dalla discussione sui casi specifici, esprime i seguenti voti:

- a. che il giudizio del Consiglio superiore sia sistematicamente richiesto prima dell'inizio dei lavori per tutti i restauri di monumenti che escono dall'ordinaria attività conservatrice, sia che detti restauri vengano promossi e curati da privati, o da enti pubblici o dalla stessa Sovrintendenza;
- b. che sia tenuto ogni anno in Roma un convegno amichevole (i cui atti potrebbero essere pubblicati nel "Bollettino d'Arte" del Ministero dell'Educazione Nazionale) nel quale i singoli Sovrintendenti espongono i casi e i problemi che loro si presentano per richiamare l'attenzione dei colleghi, per esporre le proposte di soluzione;
- c. che sia fatto obbligo della compilazione e della conservazione metodica dei suddetti giornali del restauro, e che possibilmente dei dati e delle notizie analitiche da quelli risultanti si curi la pubblicazione scientifica in modo analogo a quello degli scavi.

# CARTA DI VENEZIA (1964)

## CARTA DI VENEZIA PER IL RESTAURO E LA CONSERVAZIONE DI MONUMENTI E SITI

Dopo le distruzioni di intere città storiche avvenute durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, con le gravi conseguenze e distruzioni di molta parte del patrimonio architettonico europeo, il tema del restauro architettonico riemerse con grande forza. Varie politiche e la volontà diffusa di cercare di “cancellare” le distruzioni della guerra, portarono alla diffusione di pratiche per nulla “scientifiche” di ripristino, con la ricostruzione “com’era e dov’era” delle preesistenze, commettendo anche errori grossolani e realizzando patetici falsi storici. Conclusasi la fase della ricostruzione post-bellica, la cultura architettonica internazionale tornò ad interrogarsi sul tema e sulle questioni inerenti la “disciplina” del restauro e, nel Secondo Congresso Internazionale degli Architetti e Tecnici dei Monumenti, riunitosi a Venezia dal 25 al 31 maggio 1964, venne redatta nuova carta del restauro definita Carta di Venezia, alla cui stesura parteciparono eminenti personalità quali Roberto Pane, Pietro Gazzola e Cesare Brandi. La carta, composta di 16 articoli, sottolinea soprattutto l'importanza dell'aspetto storico di un edificio, e introduce per la prima volta il concetto di conservazione anche dell'ambiente urbano che circonda i singoli monumenti.

Ciò è evidente già nel primo articolo; di seguito il testo<sup>3</sup> :

Art. 1 – La nozione di monumento storico comprende tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione significativa o di un avvenimento storico. Questa nozione si applica non solo alle grandi opere ma anche alle opere modeste che, con il tempo, abbiano acquistato un significato culturale.

Art. 2 – La conservazione ed il restauro dei monumenti costituiscono una disciplina che si vale di tutte le scienze e di tutte le tecniche che possono contribuire allo studio ed alla salvaguardia del patrimonio monumentale.

---

3 Testo integrale sul sito <http://computerscience.unicam.it/devivo/legislazione/Carta%20di%20Amsterdam%201975.pdf>. Ultima consultazione 27.11.18

Art. 3 – La conservazione ed il restauro dei monumenti mirano a salvaguardare tanto l'opera d'arte che la testimonianza storica.

Art. 4 – La conservazione dei monumenti impone anzitutto una manutenzione sistematica.

Art. 5 – La conservazione dei monumenti è sempre favorita dalla loro utilizzazione in funzioni utili alla società: una tale destinazione è augurabile, ma non deve alterare la distribuzione e l'aspetto dell'edificio. Gli adattamenti pretesi dalla evoluzione degli usi e dei consumi devono dunque essere contenuti entro questi limiti.

Art. 6 – La conservazione di un monumento implica quella della sua condizione ambientale. Quando sussista un ambiente tradizionale, questo sarà conservato; verrà inoltre messa al bando qualsiasi nuova costruzione, distruzione ed utilizzazione che possa alterare i rapporti di volumi e colori.

Art. 7 – Il monumento non può essere separato dalla storia della quale è testimone, né dall'ambiente in cui si trova.

Lo spostamento di una parte o di tutto il monumento non può quindi essere accettato se non quando la sua salvaguardia lo esiga o quando ciò sia significato da cause di eccezionale interesse nazionale o internazionale.

Art. 8 – Gli elementi di scultura, di pittura o di decorazione che sono parte integrante del monumento non possono essere separati da esso se non quando questo sia l'unico modo atto ad assicurare la loro conservazione.

Art. 9 – Il restauro è un processo che deve mantenere un carattere eccezionale. Il suo scopo è di conservare e di rivelare i valori formali e storici del monumento e si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche. Il restauro deve fermarsi dove ha inizio l'ipotesi: sul piano della ricostruzione congetturale qualsiasi lavoro di completamento, riconosciuto indispensabile per ragioni estetiche e tecniche, deve distinguersi dalla progettazione architettonica e dovrà recare il segno della nostra epoca. Il restauro sarà sempre preceduto e accompagnato da uno studio storico e archeologico del monumento.

Art. 10 – Quando le tecniche tradizionali si rivelano inadeguate, il consolidamento di un monumento può essere assicurato mediante l'ausilio di tutti i più moderni



mezzi di struttura e di conservazione, la cui efficienza sia stata dimostrata da dati scientifici e sia garantita dall'esperienza.

Art. 11 – Nel restauro di un monumento sono da rispettare tutti i contributi che definiscono l'attuale configurazione di un monumento, a qualunque epoca appartengano, in quanto l'unità stilistica non è lo scopo di un restauro. Quando in un edificio si presentano parecchie strutture sovrapposte, la liberazione di una struttura di epoca anteriore non si giustifica che eccezionalmente, e a condizione che gli elementi rimossi siano di scarso interesse, che la composizione architettonica rimessa in luce costituisca una testimonianza di grande valore storico, archeologico o estetico, e che il suo stato di conservazione sia ritenuto soddisfacente. Il giudizio sul valore degli elementi in questione e la decisione circa le eliminazioni da eseguirsi non possono dipendere dal solo autore del progetto.

Art. 12 – Gli elementi destinati a sostituire le parti mancanti devono integrarsi armoniosamente nell'insieme, distinguendosi tuttavia dalle parti originali, affinché il restauro non falsifichi il monumento, e risultino rispettate, sia l'istanza estetica che quella storica.

Art. 13 – Le aggiunte non possono essere tollerate se non rispettano tutte le parti interessanti dell'edificio, il suo ambiente tradizionale, l'equilibrio del suo complesso ed i rapporti con l'ambiente circostante.

Art. 14 – Gli ambienti monumentali debbono essere l'oggetto di speciali cure, al fine di salvaguardare la loro integrità ed assicurare il loro risanamento, la loro utilizzazione e valorizzazione. I lavori di conservazione e di restauro che vi sono eseguiti devono ispirarsi ai principi enunciati negli articoli precedenti.

Art. 15 – I lavori di scavo sono da eseguire conformemente a norme scientifiche ed alla "Raccomandazione che definisce i principi internazionali da applicare in materia di scavi archeologici", adottata dall'UNESCO nel 1956.

Saranno assicurate l'utilizzazione delle rovine e le misure necessarie alla conservazione ed alla stabile protezione delle opere architettoniche e degli oggetti rinvenuti. Verranno inoltre prese tutte le iniziative che possano facilitare la comprensione del monumento messo in luce, senza mai snaturare i significati. È da escludersi "a priori" qualsiasi lavoro di ricostruzione, mentre è da considerarsi accettabile solo l'anastilosi, cioè la ricomposizione di parti esistenti ma smembrate. Gli elementi

di integrazione dovranno sempre essere riconoscibili, e limitati a quel minimo che sarà necessario a garantire la conservazione del monumento e ristabilire la continuità delle sue forme.

Art. 16 – I lavori di conservazione, di restauro e di scavo saranno sempre accompagnati da una rigorosa documentazione, con relazioni analitiche e critiche, illustrate da disegni e fotografie. Tutte le fasi di lavoro di liberazione, come gli elementi tecnici e formali identificati nel corso dei lavori, vi saranno inclusi. Tale documentazione sarà depositata in pubblici archivi e verrà messa a disposizione degli studiosi. La sua pubblicazione è vivamente raccomandabile.

# CARTA ITALIANA DEL RESTAURO (1972)

Di seguito il testo<sup>4</sup>:

Art. 1. Tutte le opere d'arte di ogni epoca, nella accezione più vasta, che va dai monumenti architettonici a quelli di pittura e scultura, anche se in frammenti, e dal reperto paleolitico alle espressioni figurative delle culture popolari e dell'arte contemporanea, a qualsiasi persona o ente appartengano, ai fini della loro salvaguardia e restauro, sono oggetto delle presenti istruzioni che prendono il nome di "Carta del Restauro 1972".

Art. 2 Oltre alle opere indicate nell'articolo precedente, vengono a queste assimilati, per assicurarne la salvaguardia e il restauro, i complessi di edifici d'interesse monumentale, storico o ambientale, particolarmente i centri storici; le collezioni artistiche e gli arredamenti conservati nella loro disposizione tradizionale; i giardini e i parchi che vengono considerati di particolare importanza.

Art. 3 Rientrano nella disciplina delle presenti istruzioni, oltre alle opere definite agli artt. 1 e 2, anche le operazioni volte ad assicurare la salvaguardia e il restauro dei resti antichi in rapporto alle ricerche terrestri e subacquee.

Art. 4 S'intende per salvaguardia qualsiasi provvedimento conservativo che non implichi l'intervento diretto sull'opera: s'intende per restauro qualsiasi intervento volto a mantenere in efficienza, a facilitare la lettura e a trasmettere integralmente al futuro le opere e gli oggetti definiti agli articoli precedenti.

Art. 5 Ogni Soprintendenza ed Istituto responsabile in materia di conservazione del patrimonio storico-artistico e culturale compilerà un programma annuale e specificato dei lavori di salvaguardia e di restauro nonché delle ricerche nel sottosuolo

---

<sup>4</sup> Testo integrale sul sito <http://computerscience.unicam.it/devivo/legislazione/Carta%20di%20Amsterdam%201975.pdf>. Ultima consultazione 27.11.18.

e sott'acqua, da compiersi per conto sia dello Stato sia di altri Enti o persone, che sarà approvato dal Ministero della Pubblica Istruzione su conforme parere del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti. Nell'ambito di tale programma, anche successivamente alla presentazione dello stesso, qualsiasi intervento sulle opere di cui all'art. 1 dovrà essere illustrato e giustificato da una relazione tecnica dalla quale risulteranno, oltre alle vicissitudini conservative dell'opera, lo stato attuale della medesima, la natura degli interventi ritenuti necessari e la spesa occorrente per farvi fronte. Detta relazione sarà parimenti approvata dal Ministero della Pubblica Istruzione, previo, per i casi emergenti o dubbi e per quelli previsti dalla legge, parere del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti.

Art. 6 In relazione ai fini ai quali per l'art. 4 devono corrispondere le operazioni di salvaguardia e restauro, sono proibiti indistintamente, per tutte le opere d'arte di cui agli artt. 1, 2 e 3:

- 1) completamenti in stile o analogici, anche in forme semplificate e pur se vi siano documenti grafici o plastici che possano indicare quale fosse stato o dovesse apparire l'aspetto dell'opera finita;
- 2) rimozioni o demolizioni che cancellino il passaggio dell'opera attraverso il tempo, a meno che non si tratti di limitate alterazioni deturpanti o incongrue rispetto ai valori storici dell'opera o di completamenti in stile che falsifichino l'opera;
- 3) rimozione, ricostruzione o ricollocamento in luoghi diversi da quelli originari; a meno che ciò non sia determinato da superiori ragioni di conservazione;
- 4) alterazione delle condizioni accessorie o ambientali nelle quali è arrivata sino al nostro tempo l'opera d'arte, il complesso monumentale o ambientale, il complesso d'arredamento, il giardino, il parco, ecc.;
- 5) alterazione o rimozione delle patine.

Art. 7 In relazione ai medesimi fini di cui all'art. 6 e per tutte indistintamente le opere di cui agli artt. 1, 2, 3, sono ammesse le seguenti operazioni o reintegrazioni:

- 1) aggiunte di parti accessorie in funzione statica e reintegrazione di piccole parti storicamente accertate, attuate, secondo i casi, o determinando in modo chiaro la periferia delle integrazioni, oppure adottando materiale differenziato seppure accordato, chiaramente distinguibile a occhio nudo, in particolare nei punti di raccordo con le parti antiche, inoltre siglate e datate ove possibile;
- 2) puliture che, per le pitture e le sculture policrome, non devono giungere mai allo smalto del colore, rispettando patina e eventuali vernici antiche; per tutte

le altre specie di opere non dovranno arrivare alla nuda superficie della materia di cui constano le opere stesse;

- 3) anastilosi sicuramente documentate, ricomposizione di opere andate in frammenti, sistemazione di opere lacunose, ricostituendo gli interstizi di lieve entità con tecnica chiaramente differenziabile a occhio nudo o con zone neutre, accordate a livello diverso dalle parti originarie, o lasciando in vista il supporto originario, comunque mai integrando ex novo zone figurate e inserendo elementi determinanti per la figuratività dell'opera;
- 4) modificazioni e nuove inserzioni a scopo statico e conservativo nella struttura interna o nel sostrato o supporto, purché all'aspetto, dopo compiuta l'operazione, non risulti alterazione né cromatica né per la materia in quanto osservabile in superficie;
- 5) nuovo ambientamento o sistemazione dell'opera, quando non esistano più o siano distrutti l'ambientamento o la sistemazione tradizionale, o quando le condizioni di conservazione esigano la rimozione.

Art. 8 Ogni intervento sull'opera o anche in contiguità dell'opera ai fini di cui all'art. 4 deve essere eseguito in modo tale e con tali tecniche e materie da potere dare affidamento che nel futuro non renderà impossibile un nuovo eventuale intervento di salvaguardia o di restauro. Inoltre ogni intervento deve essere preventivamente studiato e motivato per iscritto (ultimo comma art. 5) e del suo corso dovrà essere tenuto un giornale, al quale farà seguito una relazione finale, con la documentazione fotografica di prima, durante e dopo l'intervento. Verranno inoltre documentate tutte le ricerche e analisi eventualmente compiute col sussidio della fisica, la chimica, la microbiologia ed altre scienze.

Di tutte queste documentazioni sarà tenuta copia nell'archivio della Soprintendenza competente e un'altra copia inviata all'Istituto Centrale del Restauro. Nel caso di puliture, in un luogo possibilmente liminare della zona operata, dovrà essere conservato un campione dello stadio anteriore all'intervento, mentre nel caso di aggiunte, le parti rimosse dovranno possibilmente essere conservate o documentate in uno speciale archivio-deposito delle Soprintendenze competenti.

Art. 9 L'uso di nuovi procedimenti di restauro e di nuove materie, rispetto ai procedimenti e alle materie il cui uso è vigente o comunque ammesso, dovrà essere autorizzato dal Ministero della Pubblica Istruzione, su conforme e motivato parere dell'Istituto Centrale del Restauro, a cui spetterà anche di promuovere azione

presso il Ministero stesso per sconsigliare materie e metodi antiquati, nocivi e comunque non collaudati, suggerire nuovi metodi e l'uso di nuove materie, definire le ricerche alle quali si dovesse provvedere con una attrezzatura e con specialisti al di fuori dell'attrezzatura e dell'organico a sua disposizione.

Art. 10 I provvedimenti intesi a preservare dalle azioni inquinanti e dalle variazioni atmosferiche, termiche e igrometriche, le opere di cui agli artt. 1, 2, 3, non dovranno essere tali da alterare sensibilmente l'aspetto della materia e il colore delle superfici, o da esigere modifiche sostanziali e permanenti dell'ambiente in cui le opere storicamente sono state trasmesse.

Qualora tuttavia modifiche del genere fossero indispensabili per il superiore fine della conservazione, tali modifiche dovranno essere fatte in modo da evitare qualsiasi dubbio sull'epoca in cui sono state eseguite e con le modalità più discrete.

Art. 11 I metodi specifici di cui avvalersi come procedura di restauro singolarmente per i monumenti architettonici, pittorici, scultorei, per i centri storici nel loro complesso, nonché per l'esecuzione degli scavi, sono specificati agli allegati a, b, c, d alle presenti istruzioni.

Art. 12 Nei casi in cui sia dubbia l'attribuzione delle competenze tecniche o sorgano conflitti in materia, deciderà il Ministro, sulla scorta delle relazioni dei soprintendenti o capi d'istituto interessati, sentito il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti.

#### ALLEGATO A – ISTRUZIONI PER LA SALVAGUARDIA E IL RESTAURO DELLE ANTICHITÀ

Oltre alle norme generali contenute negli articoli della Carta del Restauro, è necessario nel campo delle antichità tener presenti particolari esigenze relative alla salvaguardia del sottosuolo archeologico e alla conservazione e al restauro dei reperti durante le ricerche terrestri e subacquee in riferimento all'art. 3. Il problema di primaria importanza della salvaguardia del sottosuolo archeologico è necessariamente legato alla serie di disposizioni e di leggi riguardanti l'esproprio, l'applicazione di particolari vincoli, la creazione di riserve e parchi archeologici. In concomitanza con i vari provvedimenti da prendere nei diversi casi, sarà comunque sempre da predisporre l'accurata ricognizione del terreno, volta a raccogliere tutti gli eventuali dati riscontrabili in superficie, i materiali ceramici sparsi, la documentazione di elementi eventualmente affioranti, ricorrendo inoltre all'aiuto della fotografia aerea e delle prospezioni (elettriche, elettromagnetiche, ecc.) del

terreno, in modo che la conoscenza quanto più completa possibile della natura archeologica del terreno permetta più precise direttive per l'applicazione delle norme di salvaguardia, della natura e dei limiti dei vincoli, per la stesura dei piani regolatori, e per la sorveglianza nel caso di esecuzione di lavori agricoli o edilizi.

Per la salvaguardia del patrimonio archeologico sottomarino, collegata alle leggi e disposizioni vincolanti gli scavi subacquei e volte ad impedire l'indiscriminata e inconsulta manomissione dei relitti di navi antiche e del loro carico, di ruderi sommersi e di sculture affondate, si impongono provvidenze particolarissime, a cominciare dalla esplorazione sistematica delle coste italiane con personale specializzato, al fine di arrivare alla compilazione accurata di una Forma Maris con l'indicazione di tutti i relitti e i monumenti sommersi, sia ai fini della loro tutela sia ai fini della programmazione delle ricerche scientifiche subacquee. Il recupero di un relitto di una imbarcazione antica non dovrà essere iniziato prima di aver predisposto i locali e la particolare necessaria attrezzatura che permettano il ricovero dei materiali recuperati dal fondo marino, tutti quegli specifici trattamenti che richiedono soprattutto le parti lignee, con lunghi e prolungati lavaggi, bagni di particolari sostanze consolidanti, con determinato condizionamento dell'aria e della temperatura. I sistemi di sollevamento e di recupero di imbarcazioni sommerse dovranno essere studiati di volta in volta in relazione allo stato particolare dei relitti, tenendo conto anche delle esperienze acquisite internazionalmente in questo campo, soprattutto negli ultimi decenni. In queste particolari condizioni di rinvenimento – come anche nelle normali esplorazioni archeologiche terrestri – dovranno considerarsi le speciali esigenze di conservazione e di restauro degli oggetti secondo il loro tipo e la loro materia: ad esempio, per i materiali ceramici e per le anfore si prenderanno tutti gli accorgimenti che consentano l'identificazione di eventuali residui o tracce del contenuto, costituenti preziosi dati per la storia del commercio e della vita nell'antichità; particolare attenzione dovrà inoltre esercitarsi per il riscontro ed il fissaggio di eventuali iscrizioni dipinte, specialmente sul corpo delle anfore.

Durante le esplorazioni archeologiche terrestri, mentre le norme di recupero e di documentazione rientrano più specificatamente nel quadro delle norme relative alla metodologia degli scavi, per ciò che concerne il restauro debbono osservarsi gli accorgimenti che, durante le operazioni di scavo, garantiscano l'immediata conservazione dei reperti, specialmente se essi sono più facilmente deperibili, e l'ulteriore possibilità di salvaguardia e restauro definitivi. Nel caso del ritrovamento di elementi dissolti di decorazioni in stucco o in pittura o in mosaico o in opus sectile è necessario, prima e durante la loro rimozione, tenerli uniti con colate di

gesso, con garze e adeguati collanti, in modo da facilitarne la ricomposizione e il restauro in laboratorio. Nel recupero di vetri è consigliabile non procedere ad alcuna pulitura durante lo scavo, per la facilità con cui sono soggetti a sfaldarsi. Per quel che riguarda ceramiche e terrecotte è indispensabile non pregiudicare, con lavaggi o affrettate puliture, l'eventuale presenza di pitture, vernici, iscrizioni. Particolari delicatezze s'impongono nel raccogliere oggetti o frammenti di metallo specialmente se ossidati, ricorrendo, oltre che a sistemi di consolidamento, eventualmente anche ad adeguati supporti. Speciale attenzione dovrà essere rivolta alle possibili tracce o impronte di tessuti.

Rientra nel quadro soprattutto dell'archeologia pompeiana l'uso, ormai largamente e brillantemente sperimentato, di ottenere calchi dei negativi di piante e di materiali organici deperibili mediante colate di gesso nei vuoti rimasti nel terreno. Ai fini dell'attuazione di queste istruzioni si rende necessario che, durante lo svolgimento degli scavi, sia garantita la disponibilità di restauratori pronti, quando necessario, al primo intervento di recupero e fissaggio. Con particolare attenzione dovrà esser considerato il problema del restauro di quelle opere d'arte destinate a rimanere o ad essere ricollocate, dopo il distacco, nel luogo originario, particolarmente le pitture e i mosaici. Sono stati sperimentati con successo vari tipi di supporti, di intelaiature e di collanti in relazione alle condizioni climatiche, atmosferiche ed igrometriche, che per le pitture permettono il ricollocamento negli ambienti adeguatamente coperti di un edificio antico, evitando il diretto contatto con la parete e attuando invece un facile montaggio e una sicura conservazione. Sono comunque da evitare integrazioni, dando alle lacune una tinteggiatura simile a quella dell'intonaco grezzo, come è da evitare l'uso di vernici o di cere per ravvivare i colori perché sempre soggette ad alterazioni, bastando una accurata pulitura delle superfici originali. Riguardo ai mosaici è preferibile, quando è possibile, il ricollocamento nell'edificio da cui provengono e di cui costituiscono l'integrante decorazione, e in tal caso, dopo lo strappo – che con i metodi moderni può essere fatto anche per grandi superfici senza operare tagli – il sistema di cementazione con anima metallica inossidabile risulta tuttora quello più idoneo e resistente agli agenti atmosferici. Per i mosaici destinati invece ad una esposizione in museo è ormai largamente usato il supporto "a sandwich" di materiali leggeri, resistente e maneggevole. Particolari esigenze di salvaguardia dai pericoli derivanti dall'alterazione climatica richiedono gli interni con pitture parietali in posto (grotte preistoriche, tombe, piccoli ambienti); in questi casi è necessario mantenere costanti due fattori essenziali per la migliore conservazione delle pitture: il grado di umidità ambientale e la temperatura-ambiente. Tali fattori vengono facilmente alterati da



cause esterne ed estranee all'ambiente, specialmente dall'affollamento dei visitatori, da illuminazione eccessiva, da forti alterazioni atmosferiche esterne; si rende perciò necessario studiare particolari cautele anche nell'ammissione di visitatori, mediante camere di climatizzazione interposte fra l'ambiente antico da tutelare e l'esterno. Tali precauzioni vengono già applicate nell'accesso ai monumenti preistorici dipinti in Francia e in Spagna, e sarebbero auspicabili anche per molti nostri monumenti (tombe di Tarquinia). Per il restauro dei monumenti archeologici, oltre alle norme generali contenute nella Carta del Restauro e nelle Istruzioni per la condotta dei restauri architettonici, saranno da tenere presenti alcune esigenze in relazione alle particolari tecniche antiche. Innanzitutto, quando per il restauro completo di un monumento, che ne comporta necessariamente anche lo studio storico, si debba procedere a saggi di scavo, allo scoprimento delle fondazioni, le operazioni debbono esser condotte col metodo stratigrafico che può offrire preziosi dati per le vicende e le fasi dell'edificio stesso. Per il restauro di cortine di opus incertum, quasi reticulatum, reticulatum e vittatum, se si usano la stessa qualità di tufo e gli stessi tipi di tufelli, si dovranno mantenere le parti restaurate su un piano leggermente più arretrato, mentre per le cortine laterizie sarà opportuno scalpellare o rigare la superficie dei mattoni moderni. Per il restauro di strutture in opera quadrata è stato favorevolmente sperimentato il sistema di ricreare i blocchi nelle misure antiche, usando peraltro scaglie dello stesso materiale cementato con malta mescolata in superficie con polvere dello stesso materiale per ottenere un'intonazione cromatica.

Quale alternativa all'arretramento della superficie nelle integrazioni di restauro moderno, si può utilmente praticare un solco di contorno che delimiti la parte restaurata o inserirvi una sottile lista di materiali diversi. Così pure può consigliarsi in molti casi un diversificato trattamento superficiale dei nuovi materiali mediante idonea scalpellatura delle superfici moderne.

Sarà infine opportuno collocare in ogni zona restaurata targhette con la data o incidervi sigle o speciali contrassegni. L'uso di cemento con superficie rivestita di polvere del materiale dello stesso monumento da restaurare può risultare utile anche nell'integrazione di rocchi di colonne antiche di marmo o di tufo o calcare, studiando il tono più o meno scabro da tenere in relazione al tipo di monumento; in ambiente romano, il marmo bianco può essere integrato con travertino o calcare, in accostamenti già sperimentati con successo (restauro del Valadier all'arco di Tito). Nei monumenti antichi e particolarmente in quelli di epoca arcaica o classica è da evitare l'accostamento di materiali diversi e anacronistici nelle parti restaurate, che risulta stridente e offensivo anche dal punto di vista cromatico, mentre si

possono usare vari accorgimenti per differenziare l'uso di materiale stesso con cui è costruito il monumento e che è preferibile mantenere nei restauri. Un problema particolare dei monumenti archeologici è costituito dalle coperture dei muri rovinati, per le quali è anzitutto da mantenere la linea frastagliata del rudere, ed è stato sperimentato l'uso della stesura di uno strato di malta mista a cocciopesto che sembra dare i migliori risultati sia dal punto di vista estetico sia da quello della resistenza agli agenti atmosferici. Riguardo al problema generale del consolidamento dei materiali architettonici e delle sculture all'aperto sono da evitare sperimentazioni con metodi non sufficientemente comprovati, tali da recare danni irreparabili. Le provvidenze per il restauro e la conservazione dei monumenti archeologici vanno peraltro studiate anche in relazione alle differenti esigenze climatiche dei vari ambienti, particolarmente differenziati in Italia.

#### ALLEGATO B – ISTRUZIONI PER LA CONDOTTA DEI RESTAURI ARCHITETTONICI

Premesso che le opere di manutenzione tempestivamente eseguite assicurano lunga vita ai monumenti, evitando l'aggravarsi dei danni, si raccomanda la maggiore cura possibile nella continua sorveglianza degli immobili per i provvedimenti di carattere preventivo, anche al fine di evitare interventi di maggiore ampiezza. Si ricorda inoltre la necessità di considerare tutte le operazioni di restauro sotto il sostanziale profilo conservativo, rispettando gli elementi aggiunti ed evitando comunque interventi innovativi o di ripristino. Sempre allo scopo di assicurare la sopravvivenza dei monumenti, va inoltre attentamente vagliata la possibilità di nuove utilizzazioni degli antichi edifici monumentali, quando queste non risultino incompatibili con gli interessi storico-artistici. I lavori di adattamento dovranno essere limitati al minimo, conservando scrupolosamente le forme esterne ed evitando sensibili alterazioni all'individualità tipologica, all'organismo costruttivo ed alla sequenza dei percorsi interni. La redazione del progetto per il restauro di un'opera architettonica deve essere preceduta da un attento studio sul monumento condotto da diversi punti di vista (che prendano in esame la sua posizione nel contesto territoriale o nel tessuto urbano, gli aspetti tipologici, le emergenze e qualità formali, i sistemi e i caratteri struttivi, ecc.), relativamente all'opera originaria, come anche alle eventuali aggiunte o modifiche. Parte integrante di questo studio saranno ricerche bibliografiche, iconografiche ed archivistiche, ecc., per acquisire ogni possibile dato storico. Il progetto si baserà su un completo rilievo grafico e fotografico da interpretare anche sotto il profilo metrologico, dei tracciati regolatori e dei sistemi proporzionali, e comprenderà un accurato specifico studio per la verifica delle condizioni di stabilità. L'esecuzione dei lavori pertinenti al

restauro dei monumenti, consistendo in operazioni spesso delicatissime e sempre di grande responsabilità, dovrà essere affidata ad imprese specializzate e possibilmente condotta "in economia", invece che contabilizzata "a misura" o "a cottimo". I restauri debbono essere continuamente vigilati e diretti per assicurarsi della buona esecuzione e per poter subito intervenire qualora si manifestino fatti nuovi, difficoltà o dissesti murari; per evitare infine, specie quando operano il piccone e il martello, che scompaiano elementi prima ignorati od eventualmente sfuggiti all'indagine preventiva, ma certamente utili alla conoscenza dell'edificio ed alla condotta del restauro. In particolare il direttore dei lavori, prima di raschiare tinteggiature o eventualmente rimuovere intonaci, deve accertare l'esistenza o meno di qualsiasi traccia di decorazioni, quali fossero le originarie grane e coloriture delle pareti e delle volte.

Esigenza fondamentale del restauro è quella di rispettare e salvaguardare l'autenticità degli elementi costitutivi. Questo principio deve sempre guidare e condizionare le scelte operative. Per esempio, nel caso di murature fuori piombo, anche se perentorie necessità ne suggeriscano la demolizione e la ricostruzione, va preliminarmente esaminata e tentata la possibilità di raddrizzamento senza sostituire le murature originarie. Così la sostituzione delle pietre corrose potrà avvenire soltanto per comprovate gravissime esigenze. Le sostituzioni e le eventuali integrazioni di paramenti murari, ove necessario e sempre nei limiti più ristretti, dovranno essere sempre distinguibili dagli elementi originali, differenziando i materiali o le superfici di nuovo impiego; ma in genere appare preferibile operare lungo la periferia dell'integrazione con un chiaro e persistente segno continuo a testimonianza dei limiti dell'intervento. Ciò potrà ottenersi con laminetta di metallo idoneo, con una continua serie di sottili frammenti di laterizi o con solchi visibilmente più larghi e profondi, secondo i diversi casi. Il consolidamento delle pietre o di altri materiali dovrà essere sperimentalmente tentato quando i metodi lungamente provati dall'Istituto Centrale del Restauro diano effettive garanzie. Ogni precauzione dovrà essere adottata per evitare l'aggravarsi delle situazioni; così pure ogni intervento dovrà essere messo in opera per eliminare le cause dei danni. Per esempio, appena si notano pietre spaccate da grappe o perni di ferro che con l'umidità si gonfiano, conviene smontare la parte offesa e sostituire il ferro col bronzo o con il rame; o meglio, con acciaio inossidabile, che presenta il vantaggio di non macchiare le pietre. Le sculture in pietra poste all'esterno degli edifici o nelle piazze debbono essere vigilate, intervenendo quando sia possibile adottare, attraverso la prassi sopraindicata, un metodo collaudato di consolidamento o di protezione anche stagionale. Qualora ciò risulti impossibile, converrà trasferire la

scultura in un locale interno. Per la buona conservazione delle fontane di pietra o di bronzo, occorre decalcificare l'acqua, eliminando le incrostazioni calcaree e le periodiche dannose ripuliture. La patina delle pietre deve essere conservata per evidenti ragioni storiche, estetiche ed anche tecniche, in quanto essa disimpegna in genere funzioni protettive, come è attestato dalle corrosioni che prendono inizio dalle lacune della patina. Si possono asportare le materie accumulate sopra le pietre – detriti, polvere, fuliggine, guano di colombe ecc. – usando solo spazzole vegetali o getti d'aria a pressione moderata. Dovranno perciò essere evitate le spazzole metalliche, i raschietti, come pure sono, in generale, da escludere getti a forte pressione di sabbia naturale, di acqua e di vapore e perfino sconsigliabili lavaggi di qualsiasi natura.

#### ALLEGATO C – ISTRUZIONI PER L'ESECUZIONE DI RESTAURI PITTORICI E SCULTOREI. OPERAZIONI PRELIMINARI

La prima operazione da compiere, prima di ogni intervento di restauro su qualsiasi opera d'arte pittorica o scultorea, è un'accurata ricognizione dello stato di conservazione. In tale ricognizione rientra l'accertamento dei vari strati materici di cui l'opera può risultare composta – e se originari o aggiunti – e la determinazione approssimativa delle varie epoche nelle quali le stratificazioni, le modifiche, le aggiunte vennero a prodursi. Verrà quindi redatto un resoconto che costituirà parte integrante del programma e l'esordio del giornale di restauro. Successivamente dovranno eseguirsi, dell'opera, le fotografie indispensabili a documentarne lo stato precedente all'intervento di restauro, e tali fotografie verranno eseguite, a seconda dei casi, oltre che a luce naturale, a luce monocromatica, ai raggi ultravioletti semplici o filtrati, ai raggi infrarossi. È sempre consigliabile eseguire, anche in casi che non rivelino ad occhio nudo delle sovrapposizioni, radiografie ai raggi molli. Nel caso di pitture mobili, anche il tergo del dipinto andrà fotografato. Se dalle documentazioni fotografiche, che saranno annotate nel giornale di restauro, risulteranno degli elementi problematici, questi andranno riferiti nella loro problematicità. Dopo avere eseguito le fotografie dovranno operarsi dei prelievi minimi che interessino tutti gli strati fino al supporto, in luoghi non capitali dell'opera, per compierne delle sezioni stratigrafiche, qualora esistano stratificazioni o vi sia da accertare lo stato della preparazione. Dei rilievi dovrà essere segnato il punto preciso nella fotografia a luce naturale e apposta l'annotazione col riferimento alla fotografia nel giornale di restauro. Per quanto riguarda i dipinti murali, o su pietra, terracotta o altro supporto (immobili), occorrerà assicurarsi delle condizioni del supporto in relazione alla umidità, definire se si tratti di umidità di infiltrazione,

per condensazione o per capillarità; eseguire dei prelievi della malta e del conglomerato del muro e misurarne il grado di umidità. Qualora si notino o si suppongano formazioni fungine, anche su queste andranno esperite analisi di microbiologia. Il problema più particolare delle sculture, ove non si tratti di sculture dipinte o verniciate, sarà di accertarsi dello stato di conservazione della materia in cui sono eseguite, ed eventualmente compiere delle radiografie.

#### PREVIDENZE DA ATTUARE NELL'ESECUZIONE DELL'INTERVENTO DI RESTAURO

Le indagini preliminari avranno dato modo di orientare l'intervento di restauro nella direzione giusta, sia che si tratti di pulitura semplice, di fissaggio, di rimozione di ridipinture, di trasporto, di ricomposizione di frammenti. Tuttavia l'indagine che sarebbe la più importante per la pittura, la determinazione della tecnica impiegata, non sempre potrà avere una risposta scientifica, e pertanto la cautela e l'esperimento per le materie da usare nel restauro non dovranno credersi resi superflui da un riconoscimento generico, fatto su base empirica e non scientifica, della tecnica usata nella pittura in questione. Circa la pulitura, questa potrà essere eseguita principalmente in due modi: e con mezzi meccanici e con mezzi chimici. Da escludere comunque qualsiasi mezzo che tolga la visibilità o la possibilità di intervento e controllo diretto nel dipinto. I mezzi meccanici (bisturi) dovranno essere usati sempre con il controllo del pinacoscopio, anche se non sempre sotto la lente del medesimo. I mezzi chimici (solventi) devono risultare di natura tale da potere essere immediatamente neutralizzati, inoltre volatili e tali cioè da non fissarsi durevolmente negli strati del dipinto. Prima di usarli verranno eseguiti degli esperimenti per assicurarsi che non possano intaccare la vernice originaria del dipinto, ove dalle sezioni stratigrafiche risulti uno strato per lo meno presumibilmente come tale. Prima di procedere alla pulitura, con qualsiasi mezzo venga eseguita, occorre tuttavia controllare minutamente la statica del dipinto, su qualsiasi supporto risulti, e procedere al fissaggio delle parti sollevate o pericolanti. Tale fissaggio potrà essere eseguito, a seconda dei casi, o localmente o con una soluzione distesa uniformemente, la cui penetrazione possa venire assicurata da una sorgente di calore costante e non pericolosa per la conservazione del dipinto. Ma comunque il fissaggio sia eseguito, è regola stretta che venga ritolta qualsiasi traccia di fissativo dalla superficie pittorica. A questo scopo, dopo il fissaggio, dovrà essere esperito un minuto esame al pinacoscopio.

Quando si debba procedere ad una velatura generale del dipinto, per operazioni da compiere al supporto, è tassativo che tale velatura sia fatta dopo il consolidamento delle parti o sollevate o pericolanti e con un collante facilissimamente diluibile e

diverso da quello impiegato nel fissaggio delle parti sollevate o pericolanti. Se il supporto della pittura sia ligneo e attaccato da tarli, termiti ecc., si dovrà sottoporre la pittura all'azione di gas idonei a uccidere gli insetti senza danneggiare la pittura. Da evitarsi l'imbibizione con liquidi. Qualora lo stato del supporto o quello dell'imprimitura o tutt'e due insieme – per dipinti mobili – esigano la distruzione o comunque la rimozione del supporto e la sostituzione dell'imprimitura, occorrerà che la vecchia imprimitura venga rimossa per intero a mano col bisturi, inquantoché assottigiarla non sarebbe sufficiente, a meno che solo il supporto sia fatiscente e l'imprimitura risulti in buono stato. La conservazione, ove possibile, dell'imprimitura è sempre consigliabile per mantenere alla superficie pittorica la sua conformazione originaria. Nella sostituzione del supporto ligneo, quando sia indispensabile, è da escludersi la sostituzione con un nuovo supporto composto di massello di legno, ed è consigliabile attuare l'applicazione su un supporto rigido solo quando si sia assolutamente certi che il supporto stesso non avrà un indice di dilatazione diverso da quello del supporto rimosso. Comunque il collante del supporto alla tela del dipinto trasportato dovrà essere facilmente solubile senza danno né della pittura né del collante che lega gli strati pittorici alla tela di trasporto. Qualora il supporto originario ligneo sia in buono stato ma abbia bisogno di raddrizzature o di rinforzi o di parchettatura, si tenga presente che, ove non sia proprio indispensabile ai fini della fruizione estetica del dipinto, è sempre meglio non intervenire su un legno vecchio e ormai stabilizzato. Se si interviene, occorre farlo con precise regole tecnologiche, che rispettino l'andamento delle fibre del legno. Di questo si dovrà prendere una sezione, individuare la specie botanica e conoscerne l'indice di dilatazione.

Qualsiasi aggiunta dovrà essere compiuta con legno stagionato e a piccoli segmenti, così da renderla la più inerte possibile rispetto al vecchio supporto su cui si inserisce. La parchettatura, con qualsiasi materiale venga eseguita, deve fondamentalmente assicurare i movimenti naturali del legno su cui viene infissa. Nel caso dei dipinti su tela, l'eventualità di un trasporto deve essere attuata con la graduale e controllata distruzione della tela fatiscente, mentre per la imprimitura eventuale (o preparazione) dovranno seguirsi gli stessi criteri che per le tavole. Qualora si tratti di pitture senza preparazione, in cui un colore molto liquido fu dato direttamente sul supporto (come nei bozzetti di Rubens), il trasporto non sarà possibile. L'operazione di rintelatura, comunque venga eseguita, deve evitare compressioni eccessive e temperature troppo alte per la pellicola pittorica. Da escludersi sempre e nel modo più tassativo operazioni di applicazioni di un dipinto su tela ad un supporto rigido (marouflage). I telai dovranno essere concepiti in modo da assicurare non solo la tensione giusta, ma possibilmente da ristabilirla

automaticamente, quando, per cause di variazioni termoigrometriche, la tensione venisse a cedere.

#### PREVIDENZE DA TENERE PRESENTI NELL'ESECUZIONE DI RESTAURI A PITTURE MURALI

Per le pitture mobili la determinazione della tecnica può dare luogo talora a una ricerca insoluta e, allo stato attuale insolubile, anche per le generiche categorie di pittura a tempera, a olio, a encausto, a acquarello o a pastello; per le pitture murali, eseguite comunque su manufatto o direttamente su marmo, pietra ecc., la definizione del medium usato non sarà talora meno problematica (come per le pitture murali di epoca classica), ma d'altro canto ancora più indispensabile per procedere a qualsiasi operazione di pulitura, di fissaggio, di strappo o di distacco. Soprattutto dovendosi procedere allo strappo o al distacco, prima dell'applicazione dei veli protettivi a mezzo di un collante solubile è necessario accertarsi che il diluente non scioglierà o intaccherà il medium della pittura da restaurare. Inoltre, se si tratterà di una tempera, e generalmente per le parti a tempera degli affreschi, dove certi colori non potevano essere dati a buon fresco, sarà indispensabile un fissaggio preventivo. Talora, quando i colori della pittura murale si presentino allo stato più o meno avanzato di pulverulenza, occorrerà anche una cura speciale per la spolveratura, in modo da asportare la minor parte possibile del colore pulverulento originario. Circa la fissatura del colore, bisogna orientarsi verso un fissativo che non sia di natura organica, forzi il meno possibile i toni originari, non divenga irreversibile col tempo. La polvere andrà esaminata per vedere se contenga formazioni fungine e quali cause si possano attribuire alle formazioni delle stesse. Qualora si possano accertare le cause di queste ultime e si trovi un fungicida adatto, occorrerà assicurarsi che non danneggi la pittura e possa essere facilmente rimosso. Quando si debba necessariamente orientarsi sulla rimozione del dipinto dal supporto, fra i metodi da scegliere, con equivalenti probabilità di riuscita, dovrà scegliersi lo strappo, per la possibilità che offre di recuperare la sinopia preparatoria, in caso di affreschi, ed anche perché libera la pellicola pittorica dai residui di un intonaco fatiscente o ammalato. Circa il supporto su cui ricollocare la pellicola pittorica, occorre che offra le massime garanzie di stabilità, inerzia e neutralità (assenza di ph); occorrerà altresì che possa essere costruito nelle dimensioni stesse del dipinto, senza suture intermedie, che risulterebbero inevitabilmente, col passare del tempo, sulla superficie pittorica. Il collante con cui si fisserà la tela aderente alla pellicola pittorica sul nuovo supporto dovrà potersi sciogliere con tutta facilità con un solvente che non danneggi la pittura. Qualora si preferisca mantenere il dipinto trasportato su tela, naturalmente

rinforzata, il telaio dovrà essere studiato in modo, e con materie tali, da avere la massima stabilità, elasticità ed automaticità nel ristabilire la tensione che per qualsiasi ragione, climatica o meno, venisse a variare.

Qualora invece che di pitture si tratti di staccare dei mosaici, occorrerà assicurarsi che le tessere, ove non costituiscano una superficie completamente piana, siano fissate e possano essere riapplicate con la collocazione originaria. Prima dell'applicazione dei veli e dell'armatura di sostegno, ci si dovrà assicurare dello stato di conservazione delle tessere ed eventualmente consolidarle. Particolare cura dovrà essere posta nel conservare le caratteristiche tettoniche della superficie.

#### PREVIDENZE DA TENERE PRESENTI NELL'ESECUZIONE DI RESTAURI AD OPERE DI SCULTURA

Dopo accertata la materia ed eventualmente la tecnica con cui le sculture sono state eseguite (se in marmo, pietra, stucco, cartapesta, terracotta, terracotta invetriata, terra non cotta, terra non cotta e dipinta, ecc.), ove non risultino parti dipinte e sia necessaria una pulitura, è da escludersi l'esecuzione di lavaggi tali che, anche se lascino intatta la materia, ne intacchino la patina.

Perciò, nel caso di sculture di scavo o trovate in acqua (mare, fiumi ecc.) se vi saranno incrostazioni, queste dovranno essere rimosse preferibilmente con mezzi meccanici, o, se con solventi, che questi siano tali da non intaccare la materia della scultura e tanto meno fissarvisi. Qualora si tratti di sculture in legno, e questo sia in stato fatiscente, l'uso di fissativi dovrà essere subordinato alla conservazione dell'aspetto originario della materia lignea. Se il legno sia infestato da tarli, termiti, ecc., occorrerà sottoporlo all'azione di gas idonei, ma quanto più possibile si deve evitare l'imbibizione con liquidi che, anche in assenza di parti dipinte, potrebbero alterare l'aspetto del legno. Nel caso di sculture ridotte in frammenti, l'uso di eventuali perni, sostegni ecc., dovrà essere subordinato alla scelta di metallo non ossidabile. Per gli oggetti in bronzo si raccomanda una particolare cura per la conservazione della patina nobile (atacamite, malachite ecc.), sempre che al di sotto di essa non esistano gradi di corrosione in atto.

#### AVVERTENZE GENERALI PER LA RICOLLOCAZIONE DI OPERE D'ARTE RESTAURATE

Come linea di condotta assoluta non si dovrà mai rimettere un'opera d'arte restaurata nel luogo originario, se il restauro fu occasionato dallo stato termoigrometrico del luogo in generale o della parete in particolare, e se il luogo o la parete non avranno subito interventi tali (risanamento, climatizzazione ecc.) che garantiscano la conservazione e la salvaguardia dell'opera d'arte.



#### ALLEGATO D. ISTRUZIONI PER LA TUTELA DEI "CENTRI STORICI"

Ai fini dell'individuazione dei Centri Storici, vanno presi in considerazione non solo i vecchi "centri" urbani tradizionalmente intesi, ma – più in generale – tutti gli insediamenti umani le cui strutture, unitarie o frammentarie, anche se parzialmente trasformate nel tempo, siano state costituite nel passato o, tra quelle successive, quelle eventuali aventi particolare valore di testimonianza storica o spiccate qualità urbanistiche o architettoniche. Il carattere storico va riferito all'interesse che detti insediamenti presentano quali testimonianze di civiltà del passato e quali documenti di cultura urbana, anche indipendentemente dall'intrinseco pregio artistico o formale o dal loro particolare aspetto ambientale, che ne possono arricchire o esaltare ulteriormente il valore, in quanto non solo l'architettura, ma anche la struttura urbanistica possiede, di per se stessa, significato e valore. Gli interventi di restauro nei Centri Storici hanno il fine di garantire – con mezzi e strumenti ordinari e straordinari – il permanere nel tempo dei valori che caratterizzano questi complessi. Il restauro non va, pertanto, limitato ad operazioni intese a conservare solo i caratteri formali di singole architetture o di singoli ambienti, ma esteso alla sostanziale conservazione delle caratteristiche d'insieme dell'intero organismo urbanistico e di tutti gli elementi che concorrono a definire dette caratteristiche. Perché l'organismo urbanistico in parola possa essere adeguatamente salvaguardato, anche nella sua continuità nel tempo e nello svolgimento in esso di una vita civile e moderna, occorre anzitutto che i Centri Storici siano riorganizzati nel loro più ampio contesto urbano e territoriale e nei loro rapporti e connessioni con sviluppi futuri: ciò anche al fine di coordinare le azioni urbanistiche in modo da ottenere la salvaguardia e il recupero del centro storico a partire dall'esterno della città, attraverso una programmazione adeguata degli interventi territoriali. Si potrà configurare così, attraverso tali interventi (da attuarsi mediante gli strumenti urbanistici), un nuovo organismo urbano, nel quale siano sottratte al centro storico le funzioni che non sono congeniali ad un suo recupero in termini di risanamento conservativo. Il coordinamento va considerato anche in rapporto all'esigenza di salvaguardia del più generale contesto ambientale territoriale, soprattutto quando questo abbia assunto valori di particolare significato strettamente connessi alle strutture storiche così come sono pervenute a noi (come, ad esempio, la corona collinare intorno a Firenze, la laguna veneta, le centuriazioni romane della Valpadana, la zona dei trulli pugliese ecc.). Per quanto riguarda i singoli elementi attraverso i quali si attua la salvaguardia dell'organismo nel suo insieme, sono da prendere in considerazione tanto gli elementi edilizi, quanto gli

altri elementi costituenti gli spazi esterni (strade, piazze ecc.) ed interni (cortili, giardini, spazi liberi ecc.), ed altre strutture significanti (mura, porte, rocce ecc.), nonché eventuali elementi naturali che accompagnano l'insieme caratterizzandolo più o meno accentuatamente (contorni naturali, corsi d'acqua, singolarità geomorfologiche ecc.).

Gli elementi edilizi che ne fanno parte vanno conservati non solo nei loro aspetti formali, che ne qualificano l'espressione architettonica o ambientale, ma altresì nei loro caratteri tipologici in quanto espressione di funzioni che hanno caratterizzato nel tempo l'uso degli elementi stessi. Ogni intervento di restauro va preceduto, ai fini dell'accertamento di tutti i valori urbanistici, architettonici, ambientali, tipologici, costruttivi, ecc., da un'attenta operazione di lettura storico-critica: i risultati della quale non sono volti tanto a determinare una differenziazione operativa – poiché su tutto il complesso definito come centro storico si dovrà operare con criteri omogenei – quanto piuttosto alla individuazione dei diversi vari gradi di intervento, a livello urbanistico e a livello edilizio, qualificandone il necessario "risanamento conservativo". A questo proposito occorre precisare che per risanamento conservativo deve intendersi, anzitutto, il mantenimento delle strutture viario-edilizie in generale (mantenimento del tracciato, conservazione della maglia viaria, del perimetro degli isolati ecc.); e inoltre il mantenimento dei caratteri generali dell'ambiente che comportino la conservazione integrale delle emergenze monumentali ed ambientali più significative e l'adattamento degli altri elementi o singoli organismi edilizi alle esigenze di vita moderna, considerando solo eccezionali le sostituzioni, anche parziali, degli elementi stessi e solo nella misura in cui ciò sia compatibile con la conservazione del carattere generale delle strutture del centro storico.

I principali tipi di intervento a livello urbanistico sono:

a. Ristrutturazione urbanistica.

È intesa a verificarne, ed eventualmente a correggerne laddove carenti, i rapporti con la struttura territoriale o urbana con cui esso forma unità. Di particolare importanza è la analisi del ruolo territoriale e funzionale che il centro storico svolge nel tempo ed al presente. Attenzione speciale in questo senso va posta all'analisi ed alla ristrutturazione dei rapporti esistenti fra centro storico e sviluppi urbanistici ed edilizi contemporanei, soprattutto dal punto di vista funzionale, con particolare riguardo alla compatibilità di funzioni direzionali. L'intervento di ristrutturazione urbanistica dovrà attendere a liberare i Centri storici da quelle destinazioni funzionali, tecnologiche o, in generale, d'uso, che provocano un effetto caotico e degradante degli stessi.

b. Riassetto viario.

Va riferito all'analisi ed alla revisione dei collegamenti viari e dei flussi di traffici che ne investono la struttura, col fine prevalente di ridurne gli aspetti patologici e ricondurre l'uso del centro storico a funzioni compatibili con le strutture di un tempo. Da considerare la possibilità di immissione delle attrezzature e di quei servizi pubblici strettamente connessi alle esigenze di vita del centro.

c. Revisione dell'arredo urbano.

Esso concerne le vie, le piazze e tutti gli spazi liberi esistenti (cortili, spazi interni, giardini ecc.), ai fini di una omogenea connessione tra edifici e spazi esterni. I principali tipi di intervento a livello edilizio sono:

1. Risanamento statico ed igienico degli edifici, tendente al mantenimento della loro struttura e ad un uso equilibrato della stessa; tale intervento va attuato secondo le tecniche, le modalità e le avvertenze di cui alle istruzioni per la condotta dei restauri architettonici. In questo tipo di intervento è di particolare importanza il rispetto delle qualità tipologiche, costruttive e funzionali dell'organismo, evitando quelle trasformazioni che ne alterino i caratteri.
2. Rinnovamento funzionale degli organismi interni, da permettere soltanto là dove si presenti indispensabile ai fini del mantenimento in uso dell'edificio. In questo tipo di intervento è di importanza fondamentale il rispetto delle qualità tipologiche e costruttive degli edifici, proibendo tutti quegli interventi che ne alterino i caratteri, così come gli svuotamenti della struttura edilizia o l'introduzione di funzioni che deformano eccessivamente l'equilibrio tipologico-costruttivo dell'organismo. Strumenti operativi dei tipi di intervento sopra elencati sono essenzialmente:
  - piani regolatori generali, ristrutturanti i rapporti tra centro storico e territoriale e tra centro storico e città nel suo insieme;
  - piani particolareggiati relativi alla ristrutturazione del centro storico nei suoi elementi più significativi;
  - piani esecutivi di comparto, estesi ad un isolato o ad un insieme di elementi organicamente raggruppabili.

# CARTA DI AMSTERDAM (1975)

## CARTA EUROPEA DEL PATRIMONIO ARCHITETTONICO

Di seguito il testo<sup>5</sup>:

Il Comitato dei Ministri, considerato che la finalità del Consiglio d'Europa è quella di realizzare un'unione più stretta tra i suoi membri, per salvaguardare e promuovere, in particolare, gli ideali e i principi che sono il loro patrimonio comune; considerato che gli Stati membri del Consiglio d'Europa, soggetti della Convenzione culturale europea del 19 dicembre 1954, si sono impegnati, in relazione all'articolo 1 di questa Convenzione, a prendere le misure per la salvaguardia del loro apporto al patrimonio culturale comune dell'Europa ed a incoraggiare lo sviluppo; riconosciuto che il patrimonio architettonico, espressione insostituibile della ricchezza e della diversità della cultura europea, costituisce l'eredità comune a tutti i popoli e che la sua conservazione impegna la solidarietà effettiva degli Stati europei; considerato che la conservazione del patrimonio architettonico dipende ampiamente dalla sua integrazione nell'ambiente di vita dei cittadini e dalla sua considerazione nei piani territoriali ed urbanistici; vista la raccomandazione della Conferenza dei Ministri europei responsabile del patrimonio architettonico, tenutasi a Bruxelles nel 1969, e la raccomandazione 589 (1970) dell'Assemblea Consultiva del Consiglio d'Europa, relativa ad una Carta del patrimonio architettonico; riafferma la sua volontà di promuovere una politica europea comune e un'azione concertata di protezione del patrimonio architettonico, impostata secondo i principi della conservazione integrata; raccomanda ai governi degli Stati membri l'adozione di misure legislative, amministrative, finanziarie ed educative necessarie per l'attuazione d'una politica di conservazione integrata del patrimonio architettonico e lo sviluppo dell'interesse del pubblico per una tale politica, tenendo conto dei risultati della campagna dell'Anno Europeo del patrimonio architettonico, organizzata nel 1975 sotto gli

---

5 Il testo integrale sul sito [https://consorziocastelli.it/biblioteca/pubblicazioni/notiziario/copy5\\_of\\_anno-2002/inserito-64](https://consorziocastelli.it/biblioteca/pubblicazioni/notiziario/copy5_of_anno-2002/inserito-64). Ultima consultazione 27.11.2018.

auspici del Consiglio d'Europa; adotta e proclama i principi della presente Carta, predisposta dal Comitato dei monumenti e siti, qui di seguito enunciati:

- . Il patrimonio architettonico europeo non è formato soltanto dai nostri monumenti più importanti, ma anche dagli insiemi degli edifici che costituiscono le nostre città e i nostri villaggi tradizionali nel loro ambiente naturale o costruito. Per molto tempo sono stati tutelati e restaurati soltanto i monumenti più importanti, senza tener conto del loro contesto. Essi però possono perdere gran parte del loro valore se questo loro contesto viene alterato. Inoltre gruppi di edifici, anche in mancanza di episodi architettonici eccezionali, possono presentare qualità ambientali che contribuiscono a dar loro un valore artistico diversificato e articolato. Questi gruppi di edifici debbono essere conservati in quanto tali. Il patrimonio architettonico costituisce una testimonianza della storia e della sua importanza nella vita contemporanea.
2. La testimonianza del passato documentata dal patrimonio architettonico costituisce un ambiente essenziale per l'equilibrio e lo sviluppo culturale dell'uomo. Gli uomini contemporanei, in presenza di una civiltà in continuo cambiamento i cui aspetti negativi sono altrettanto vistosi di quelli positivi, si rendono conto spontaneamente del valore di questo patrimonio. Esso costituisce un elemento essenziale della memoria dell'uomo d'oggi e, qualora non si trasmettesse alle generazioni future nella sua autentica ricchezza e nella sua diversità, l'umanità subirebbe un'amputazione della coscienza del suo futuro.
3. Il patrimonio architettonico costituisce un capitale spirituale, culturale, economico e sociale di valore insostituibile. Ogni generazione interpreta in maniera diversa ed in relazione ad idee nuove il passato. Qualsiasi riduzione di questo capitale costituisce tanto più una diminuzione di valori accumulati in quanto non può essere compensata neanche da creazioni di elevata qualità. Inoltre, l'esigenza di risparmiare le risorse s'impone. Lungi dall'essere un lusso per la collettività l'utilizzazione di questo patrimonio è fonte di economie.
4. La struttura degli insiemi di edifici storici favorisce l'equilibrio armonioso delle società. Essi presentano, infatti, degli ambienti adatti allo sviluppo di una larga gamma di attività. In passato essi hanno generalmente consentito ad evitare la segregazione delle classi sociali. Possono di nuovo facilitare una buona distribuzione delle funzioni e l'integrazione più ampia delle popolazioni.

5. Il patrimonio architettonico presenta un valore educativo determinante. Consente di documentare e confrontare il significato delle forme e costituisce una miniera di esempi della loro utilizzazione. L'immagine e il contatto diretto hanno di nuovo importanza decisiva nella formazione dell'uomo. Occorre, dunque, conservare le testimonianze di tutte le epoche e di tutte le esperienze. Queste testimonianze possono sopravvivere soltanto se la necessità della loro tutela è compresa dalla maggior parte della popolazione e, in particolare, dalle giovani generazioni che se ne assumeranno la responsabilità nel futuro.
6. Questo patrimonio è in pericolo. È minacciato dall'ignoranza, dal tempo, da ogni forma di degradazione, dall'abbandono. Un certo tipo di urbanistica ne favorisce la distruzione quando le autorità attribuiscono eccessiva attenzione agli interessi economici e alle esigenze della circolazione. La tecnologia contemporanea male applicata degrada le strutture antiche. I restauri abusivi sono nefasti. Infine e soprattutto, la speculazione fondiaria e immobiliare si avvantaggia di tutto e nullifica i migliori piani.
7. La conservazione integrata allontana le minacce. La conservazione integrata è il risultato dell'uso congiunto della tecnica del restauro e della ricerca di funzioni appropriate. L'evoluzione storica ha fatto sì che il cuore degradato delle città antiche e spesso anche i paesi abbandonati siano divenuti delle riserve di alloggi a buon mercato. Il loro restauro deve essere condotto in uno spirito di giustizia sociale e non deve essere accompagnato dall'esodo degli abitanti di condizioni modeste.

La conservazione integrata deve costituire perciò uno degli elementi preliminari della pianificazione urbana e territoriale. È opportuno notare che la conservazione integrata non esclude l'architettura contemporanea nei quartieri antichi, ma essa dovrà tener conto dell'ambiente esistente, rispettare le proporzioni, la forma e la disposizione dei volumi così come i materiali tradizionali.
8. La conservazione integrata richiede mezzi giuridici, amministrativi, finanziari e tecnici. Mezzi giuridici: la conservazione integrata deve utilizzare tutte le leggi e i regolamenti esistenti che possono concorrere alla salvaguardia e tutela del patrimonio, qualunque sia la loro origine.

Qualora queste disposizioni non consentano di raggiungere gli obiettivi determinati, converrà contemplarli e creare gli strumenti giuridici indispensabili ai livelli appropriati: nazionale, regionale e locale. Mezzi amministrativi:

l'attuazione di questa politica esige la organizzazione di strutture amministrative adeguate e sufficientemente consistenti. Mezzi finanziari: la manutenzione ed il restauro degli elementi del patrimonio architettonico debbono potersi avvalere di ogni aiuto ed incentivo finanziario, inclusi gli strumenti fiscali. È essenziale che i mezzi finanziari, destinati dai pubblici poteri al restauro dei quartieri antichi, siano almeno di entità uguale a quelli destinati alle nuove costruzioni. Mezzi tecnici: gli architetti, i tecnici di ogni competenza, le imprese specializzate, gli artigiani qualificati capaci di realizzare i restauri sono in numero insufficiente. Occorre sviluppare la formazione e l'impiego di quadri e di manodopera, invitare le industrie edilizie ad adattarsi alle nuove necessità e a favorire lo sviluppo di un artigianato che minaccia di scomparire.

9. La collaborazione di tutti è indispensabile per la riuscita dell'opera di conservazione integrata. Nonostante che il patrimonio architettonico sia proprietà di tutti, ogni sua parte è alla mercé di ciascuno di noi. D'altra parte ogni generazione dispone del patrimonio architettonico soltanto a titolo temporaneo. È responsabile della sua trasmissione alle generazioni future. L'informazione del pubblico deve essere tanto più sviluppata in quanto i cittadini hanno il diritto di partecipare alle decisioni che riguardano il loro ambiente di vita.
10. Il patrimonio architettonico costituisce il bene comune del nostro continente. Tutti i problemi di conservazione sono comuni a tutta l'Europa e debbono essere affrontati in maniera coordinata. È compito del Consiglio d'Europa assicurare la coerenza della politica degli Stati membri e promuovere la loro solidarietà.

# DICHIARAZIONE DI AMSTERDAM

Il Congresso di Amsterdam, conclusione dell'Anno Europeo del Patrimonio Architettonico 1975, composto da delegati provenienti da tutta l'Europa, approva calorosamente la Carta promulgata dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa, che riconosce l'architettura singolare dell'Europa quale patrimonio comune di tutti i popoli che la compongono ed afferma l'intenzione degli stati membri di cooperare fra di loro e con gli altri stati europei al fine di proteggerlo.

Nella stessa maniera, il Congresso afferma che il patrimonio architettonico dell'Europa è parte integrante del patrimonio culturale di tutto il mondo e nota con soddisfazione l'impegno reciproco a favorire la cooperazione e gli scambi in campo culturale, contenuto nell'Atto finale della Conferenza sulla sicurezza e la cooperazione in Europa, approvato ad Helsinki nel luglio di questo anno.

Con ciò il Congresso pone l'accento sulle seguenti considerazioni fondamentali, di seguito il testo<sup>6</sup>:

- a. Oltre ad avere un inestimabile valore culturale, il patrimonio architettonico europeo conduce tutti gli europei a prendere coscienza di una comunione di storia e di destini. La sua conservazione è perciò di un'importanza vitale.
- b. Il patrimonio comprende non solo edifici isolati di eccezionale valore ed il loro ambiente, ma pure gli insiemi, quartieri di città e villaggi, che offrano un interesse storico o culturale.
- c. Queste ricchezze costituiscono un bene comune per tutti i popoli d'Europa; questi hanno il comune dovere di proteggerle dai pericoli che le minacciano sempre più: negligenza e degradazione, demolizione deliberata, nuove costruzioni non armoniose e circolazione eccessiva.
- d. La conservazione del patrimonio architettonico deve essere considerata non come un problema marginale, ma come un obiettivo essenziale della pianificazione urbana e dell'assetto territoriale.
- e. I poteri locali, cui spetta la maggior parte delle decisioni importanti in materia di assetto, sono particolarmente responsabili della protezione del

---

6 Testo integrale sul sito <http://computerscience.unicam.it/devivo/legislazione/Carta%20di%20Amsterdam%201975.pdf>. Ultima consultazione 27.11.18.



patrimonio architettonico e devono aiutarsi a vicenda scambiandosi idee e informazioni.

- f. La riabilitazione dei vecchi quartieri deve essere definita e realizzata, per quanto possibile, senza importanti modifiche della composizione sociale dei residenti, ed in maniera tale che tutti gli strati della società beneficino di un'operazione finanziata con fondi pubblici.
- g. Le misure legislative ed amministrative necessarie devono essere rafforzate e rese più efficaci in tutti i Paesi.
- h. Per fronteggiare i costi del restauro, dell'assetto e della manutenzione degli edifici e dei siti di valore architettonico o storico, un adeguato aiuto finanziario deve essere messo a disposizione degli enti locali e dei proprietari privati; inoltre, si dovrebbero prevedere esenzioni fiscali per questi ultimi.
- i. Il patrimonio architettonico sopravviverà solo se sarà apprezzato dal pubblico e soprattutto dalle nuove generazioni. Perciò i programmi educativi devono preoccuparsi di più, ad ogni livello, di questo settore.
- j. Bisogna incoraggiare le organizzazioni private: internazionali, nazionali e locali, in maniera che contribuiscano a suscitare l'interesse del pubblico.
- k. L'architettura contemporanea è il patrimonio di domani; bisogna fare tutto il possibile per assicurare un'architettura contemporanea di alta qualità. Nella Carta europea del patrimonio architettonico, il Comitato dei Ministri ha riconosciuto che spetta al Consiglio d'Europa assicurare la coerenza della politica degli Stati membri e promuoverne la solidarietà. È indispensabile che vengano redatti rapporti periodici sullo stato di avanzamento dei lavori di conservazione architettonica nei paesi europei, in una forma che consenta lo scambio di esperienze. Il Congresso fa appello ai governi, ai parlamentari, alle istituzioni spirituali e culturali, agli istituti professionali, alle ditte commerciali ed industriali, alle associazioni private, ad ogni cittadino affinché appoggino gli obiettivi della Dichiarazione e facciano il possibile per attuarli. Solo così si conserverà il patrimonio architettonico insostituibile dell'Europa per l'arricchimento della vita di tutti i popoli, nel presente ed in futuro.

Al termine dei dibattiti, il Congresso sottopone le conclusioni e raccomandazioni seguenti:

A breve termine la nostra società dovrà rinunciare al patrimonio architettonico ed ai siti che formano il suo ambiente tradizionale di vita, se non sarà attuata con urgenza una nuova politica di protezione e di conservazione integrata di tale

patrimonio. Bisogna proteggere le città storiche, gli antichi quartieri urbani ed i villaggi tradizionali, compresi i parchi ed i giardini storici.

La protezione di questi insiemi architettonici può essere definita solo in una prospettiva globale tenendo conto di tutti gli edifici che hanno un valore culturale, dai più prestigiosi ai più modesti, senza dimenticare quelli dell'epoca moderna, nonché dell'ambiente in cui si inseriscono. Tale protezione globale completerà la protezione puntuale dei monumenti e dei siti isolati. Il significato del patrimonio architettonico e la legittimità della sua conservazione ora sono capiti meglio. Si sa che la conservazione della continuità storica dell'ambiente è indispensabile per la conservazione o la creazione di un ambiente che consenta all'uomo di trovare la propria identità e di provare un senso di sicurezza di fronte alle trasformazioni brutali della società: una nuova urbanistica cerca di ritrovare gli spazi chiusi, la dimensione umana, l'interpretazione delle funzioni e la varietà socio-culturale che caratterizzano i tessuti urbani antichi.

Ma si scopre pure che la conservazione degli edifici esistenti favorisce il risparmio delle risorse e la lotta contro lo spreco, una delle grandi preoccupazioni della società contemporanea. Bisogna aggiungere che la conservazione ricorre ad artisti ed artigiani particolarmente qualificati, il cui talento e la cui abilità devono essere conservati e tramandati. Infine, la riabilitazione dell'habitat esistente contribuisce a ridurre le invasioni di terre agricole e permette di evitare o di ridurre sensibilmente gli spostamenti della popolazione, il che costituisce un notevole vantaggio sociale della politica di conservazione.

Sebbene per tutte queste ragioni la legittimità della conservazione del patrimonio architettonico appaia oggi con forza rinnovata, è necessario darle una base solida e definitiva; perciò essa deve suscitare ricerche di carattere fondamentale e essere inserita in tutti i programmi di educazione e di sviluppo culturale.

1. La conservazione del patrimonio architettonico deve essere uno dei principali obiettivi della pianificazione urbana e dell'assetto territoriale. La pianificazione urbana e l'assetto territoriale devono integrare le esigenze della conservazione del patrimonio architettonico e non trattarla più in maniera frazionata o quale elemento secondario, come spesso accadde in un passato recente. Perciò è diventato indispensabile un dialogo permanente tra conservatori e pianificatori. Gli urbanisti debbono riconoscere che gli spazi, non essendo equivalenti, bisogna trattarli secondo i loro caratteri specifici.

L'integrazione dei valori estetici e culturali del patrimonio architettonico deve condurre a fissare per gli insiemi antichi particolari obiettivi e regole di assetto. Non ci

si deve limitare a sovrapporre, senza coordinarle, le solite regole di pianificazione e le norme specifiche di protezione degli edifici storici. Per rendere possibile questa integrazione, occorre fare l'inventario degli edifici, degli insiemi architettonici e dei siti, con la delimitazione delle zone periferiche di protezione. Sarebbe auspicabile che questi inventari fossero largamente diffusi, soprattutto alle autorità locali e regionali, nonché ai responsabili dell'assetto territoriale e dell'urbanistica, per attirare la loro attenzione sugli edifici e sulle zone che meritano di essere protetti. Tale inventario fungerà da base realistica alla conservazione, come elemento qualitativo fondamentale per la gestione degli spazi. La politica di assetto regionale deve integrare le esigenze della conservazione del patrimonio architettonico e contribuirvi.

Soprattutto essa può stimolare nuove attività ad insediarsi in zone di declino economico, in modo da frenarne lo spopolamento e, in teoria, impedire la degradazione degli edifici antichi.

D'altronde, le misure decise per lo sviluppo delle periferie delle agglomerazioni devono essere orientate in maniera da attenuare le pressioni gravanti sui vecchi quartieri. A tale riguardo, le politiche dei trasporti, dell'occupazione ed una migliore suddivisione dei poli d'attività urbana possono avere notevoli incidenze sulla conservazione del patrimonio architettonico. Lo sviluppo di una politica continua di conservazione esige un largo decentramento e la presa in considerazione delle culture locali. Ciò presuppone che vi siano dei responsabili della conservazione ad ogni livello (centrale, regionale e locale) in cui sono prese le decisioni in materia di assetto. Ma la conservazione del patrimonio architettonico non riguarda solo gli esperti. L'appoggio dell'opinione pubblica è essenziale. La popolazione deve partecipare, sulla base di un'informazione obiettiva e completa, alla elaborazione degli inventari fino alla preparazione delle decisioni. Infine, la conservazione del patrimonio si inserisce in una nuova prospettiva generale, attenta a nuovi criteri di qualità e di misura, che ormai deve permettere di rovesciare scelte ed obiettivi troppo spesso determinati a breve scadenza, con una visione limitata della tecnica e, in fin dei conti, con una concezione superata.

2. La conservazione integrata impegna la responsabilità degli enti locali ed esige la partecipazione dei cittadini.

Gli enti locali debbono avere competenze precise ed ampie in materia di protezione del patrimonio architettonico. Applicando i principi di una conservazione integrata, essi devono tener conto della continuità delle realtà sociali e fisiche esistenti nelle comunità urbane e rurali. Il futuro non può e non deve essere costruito a spese del

passato. Per attuare tale politica, che rispetti con intelligenza, sensibilità ed economia l'ambiente costruito dall'uomo, gli enti locali debbono: basarsi su un'analisi del tessuto degli insiemi urbani e rurali, soprattutto sulla loro struttura, sulle loro funzioni complesse, nonché sulle loro caratteristiche architettoniche e volumetriche degli spazi costruiti ed aperti; attribuire agli edifici funzioni che rispondano (rispettandone il carattere) alle attuali condizioni di vita e ne garantiscano perciò la sopravvivenza; essere attenti al fatto che gli studi prospettivi sull'evoluzione dei servizi pubblici (educativi, amministrativi, medici) dimostrano che il gigantismo è sfavorevole alla loro qualità ed efficacia; dedicare una parte adeguata del bilancio a questa politica. In tale contesto essi dovrebbero chiedere ai governi lo stanziamento di fondi specifici. Le sovvenzioni ed i prestiti concessi a privati e a vari gruppi dagli enti locali debbono incitare il loro impegno morale e finanziario; scegliere delegati responsabili per tutte le questioni riguardanti il patrimonio architettonico ed i siti; istituire organi di pubblica utilità creando un legame diretto fra gli utenti potenziali di vecchi edifici ed i loro proprietari; agevolare la formazione e l'efficace funzionamento di associazioni volontarie di restauro e riabilitazione.

I poteri locali devono perfezionare le loro tecniche di consultazione per conoscere il parere dei gruppi interessati ai piani di conservazione e tenerne conto fin dall'elaborazione dei loro progetti. Nel quadro della politica d'informazione del pubblico, essi devono prendere le decisioni alla luce del giorno, usando un linguaggio chiaro ed accessibile a tutti affinché la popolazione possa conoscere, discutere ed apprezzare i motivi delle decisioni. Dovrebbero essere previsti luoghi d'incontro per l'intesa pubblica.

In questo senso dovrebbero diventare una pratica corrente il ricorso alle riunioni pubbliche, alle esposizioni, ai sondaggi d'opinione, ai mass-media ed a tutti gli altri mezzi idonei. Uno dei principali imperativi dell'azione comunale è l'educazione dei giovani in campo ambientale e la loro associazione a tutti i compiti di salvaguardia. Le proposte complementari o alternative presentate da associazioni o privati dovrebbero essere considerate come un pregevole contributo alla pianificazione. Infine, agli enti locali conviene comunicarsi le rispettive esperienze. Perciò, essi dovrebbero avviare uno scambio costante di informazioni e di idee attraverso ogni canale possibile.

3. La presa in considerazione dei fattori sociali condiziona il successo di qualsiasi politica di conservazione integrata.

Una politica di conservazione implica pure l'integrazione del patrimonio architettonico nella vita sociale. Lo sforzo di conservazione deve essere misurato non solo

sulla base del valore culturale degli edifici, ma pure del loro valore di utilizzo. I problemi sociali della conservazione integrata possono essere risolti solo tramite un riferimento congiunto a queste due scale di valori.

La riabilitazione di un insieme facente parte del patrimonio architettonico non è necessariamente più costosa di una costruzione nuova su un'infrastruttura esistente, o della costruzione di un insieme in un sito non urbano. Dunque, non bisogna dimenticare, nel paragonare il costo dei tre sistemi (con conseguenze sociali diverse), di valutare pure il costo sociale. Vi sono interessati non solo i proprietari e gli inquilini, ma pure gli artigiani, i commercianti, e gli imprenditori che ci abitano e che assicurano la vita e la manutenzione del quartiere. Per evitare che le leggi di mercato si applichino in tutto il loro rigore nei quartieri restaurati (provocando l'allontanamento degli abitanti che non possono pagare gli affitti più cari), i poteri pubblici devono intervenire per moderare i meccanismi economici come fanno sempre quando si tratta di alloggi sociali. Gli interventi finanziari possono suddividersi in premi al restauro per i proprietari, regolati dalla fissazione di un massimo per gli affitti, ed in indennità di affitto agli inquilini per diminuire ed eventualmente completare lo scarto tra vecchi e nuovi affitti. Per permettere alla popolazione di partecipare all'elaborazione dei programmi, bisogna darle gli elementi necessari per studiare la situazione: occorre perciò spiegarle da un lato il valore storico e architettonico degli edifici da conservare, dall'altro darle tutte le indicazioni sulle risistemazioni definitive e provvisorie. Tale partecipazione sarà tanto più importante quanto più ritratterà non del restauro di alcuni edifici privilegiati ma della riabilitazione di interi quartieri. Tale sensibilizzazione pratica alla cultura avrebbe un notevole vantaggio sociale.

4. La conservazione integrata esige un adeguamento delle misure legislative ed amministrative.

La nozione del patrimonio architettonico è stata estesa progressivamente dal monumento storico isolato agli insiemi architettonici urbani e rurali nonché ai contributi di epoche più recenti; perciò una profonda riforma della legislazione, completata da un rafforzamento dei mezzi amministrativi, costituisce la condizione sine qua non di un'azione efficace. La riforma deve essere guidata dalla necessità di coordinare la legislazione relativa all'assetto territoriale, da un lato, e la legislazione sul patrimonio architettonico, dall'altro.

Quest'ultimo deve dare una definizione nuova del patrimonio architettonico e degli obiettivi della conservazione integrata. Inoltre, essa deve prevedere delle procedure speciali circa:

- la scelta e la delimitazione degli insiemi architettonici;
- la delimitazione delle zone periferiche di protezione e i servizi di pubblica utilità da insediarvi;
- la definizione di programmi di conservazione integrata e l'inserimento delle esposizioni di tali programmi nei piani di assetto;
- l'approvazione dei progetti e l'autorizzazione di eseguire i lavori. D'altro canto, il legislatore deve prendere le disposizioni necessarie per:
- ridistribuire in modo equilibrato i fondi di bilancio dedicati all'assetto urbano e assegnati rispettivamente alla riabilitazione ed alla costruzione;
- concedere ai cittadini che decidono di riabilitare un vecchio edificio vantaggi finanziari più o meno equivalenti a quelli di cui usufruirebbero per una costruzione nuova;
- rivedere, in funzione della nuova politica di conservazione integrata, il sistema di aiuti finanziari dello Stato e degli altri enti pubblici.

Sarebbe necessario rendere più elastica, nella misura del possibile, l'applicazione dei regolamenti e delle disposizioni connessi alla costruzione in maniera da soddisfare le esigenze della conservazione integrata. Per aumentare la capacità operativa dei poteri pubblici è necessario rivedere la struttura dell'amministrazione in modo che i servizi responsabili del patrimonio architettonico siano organizzati ai livelli idonei, con personale qualificato e sufficiente, e con i mezzi scientifici, tecnici e finanziari indispensabili. Questi servizi dovrebbero aiutare le autorità locali, cooperare con l'assetto territoriale e mantenere costanti relazioni con gli organi pubblici e privati.

5. La conservazione integrata esige adeguati mezzi finanziari. È difficile definire una politica finanziaria adatta a tutti i Paesi e valutare le conseguenze delle varie misure che intervengono nel processo pianificatore a causa delle loro reciproche ripercussioni. Lo stesso processo è sottoposto a sua volta a fattori esterni risultanti dall'attuale struttura della società. Perciò, spetta ad ogni Stato definire i propri metodi e strumenti di finanziamento.

Tuttavia, si può affermare con certezza che non ci sono Paesi europei in cui i mezzi finanziari destinati alla conservazione siano sufficienti.

Si nota, inoltre, che nessun Paese europeo ha ancora ideato un meccanismo amministrativo perfettamente efficiente per soddisfare le esigenze economiche di una politica di conservazione integrata. Per riuscire a risolvere i problemi economici della conservazione integrata bisogna (ed è un fattore determinante) che sia elaborata una legislazione che sottoponga le costruzioni nuove a certe

restrizione circa il volume (altezza, coefficiente di utilizzo dei suoli) e che favorisca un armonico inserimento. Le norme di pianificazione dovrebbero scoraggiare la concentrazione e promuovere invece la riabilitazione di un rinnovamento dopo la demolizione. Bisogna ideare dei metodi che consentano di valutare i sovraccosti dovuti alle esigenze dei programmi di conservazione. Si dovrebbe disporre, nella misura del possibile, di mezzi finanziari sufficienti per aiutare i proprietari che debbano realizzare lavori di restauro a sopportare in ogni modo gli oneri complementari. Se tale aiuto fosse accettato, naturalmente si dovrebbe controllare accioccché il beneficio non sia ridotto dalle imposte. Bisogna applicare lo stesso principio per la riabilitazione di insiemi degradati di interesse storico o architettonico: ciò consentirebbe di ristabilire l'equilibrio sociale. I vantaggi finanziari e fiscali concessi attualmente per le costruzioni nuove dovrebbero essere accordati nelle medesime proporzioni per la manutenzione e la conservazione degli edifici antichi (deducendo eventualmente il sovraccosto versato). I poteri pubblici dovrebbero creare o incoraggiare la costituzione di fondi mobili fornendo i liquidi necessari alle collettività locali e alle associazioni a scopo non lucrativo. Ciò riguarda soprattutto le zone in cui il finanziamento di un programma sia a breve sia a lungo termine, potrà essere finanziato in maniera autonoma grazie al plusvalore dovuto alla forte domanda di proprietà che abbiano le trattative. È indispensabile tuttavia incoraggiare tutte le fonti di finanziamento privato, soprattutto di origine industriale. Infatti numerose iniziative private hanno dimostrato il ruolo positivo che esse possono svolgere in associazione con i poteri pubblici tanto a livello nazionale quanto locale.

6. La conservazione integrata esige una promozione dei metodi, delle tecniche e delle competenze professionali connesse al restauro ed alla riabilitazione. I metodi e le tecniche di restauro e di riabilitazione di edifici e di insiemi storici dovrebbero essere sfruttati meglio, in modo vario. Le tecniche specializzate messe a punto in occasione del restauro degli insiemi storici importanti dovrebbero ormai essere impiegate per l'ampia gamma di edifici ed insiemi di minore interesse artistico. Occorre controllare che i materiali di costruzione tradizionali rimangano disponibili e che le arti e le tecniche tradizionali continuino ad essere applicate. La manutenzione permanente del patrimonio architettonico permetterà di evitare, a lunga scadenza, costose operazioni di riabilitazione. Ogni programma di riabilitazione dovrebbe essere studiato a fondo prima dell'esecuzione: bisogna riunire una documentazione completa sui materiali e sulle tecniche ed insieme fare un'analisi dei costi.

Tale documentazione dovrebbe essere riunita nei centri adatti. I materiali e le tecniche dovrebbero essere usati solo dopo aver ottenuto l'accordo di istituzioni scientifiche neutrali.

Si dovrebbero fare ricerche per l'elaborazione di un catalogo dei metodi e delle tecniche e dare vita, per tale scopo, a istituzioni scientifiche che collaborino strettamente fra di loro. Il catalogo dovrebbe essere comunicato a tutti gli interessati; ciò agevolerebbe la riforma dei metodi di restauro e di riabilitazione. È assolutamente necessario disporre dei migliori programmi di formazione del personale qualificato. Tali programmi dovrebbero essere elastici, pluri-disciplinari e comprendere un insegnamento che consenta di acquistare un'esperienza pratica "sul terreno". Lo scambio internazionale di conoscenze, di esperienze e di tirocinanti è un elemento essenziale della formazione di tutto il personale interessato.

Dovrebbe essere più facile in tal modo ottenere gli urbanisti, gli architetti, i tecnici e gli artigiani necessari per preparare i programmi di conservazione ed assicurare la promozione dei mestieri artigianali che intervengono nell'opera di restauro e che rischiano di scomparire.

Le possibilità di qualificazione, le condizioni di lavoro, le retribuzioni, la sicurezza del lavoro e lo statuto sociale dovrebbero essere abbastanza attraenti per incitare i giovani a dirigersi verso le discipline connesse al restauro ed a rimanere in questo settore d'attività. Inoltre le autorità responsabili dei programmi d'insegnamento ad ogni livello, dovrebbero cercare di interessare i giovani ai vari mestieri della conservazione.



# CARTA DI GRANADA (1985)

Di seguito il testo<sup>7</sup>:

Gli Stati membri del Consiglio d'Europa, firmatari della presente Convenzione,

considerando che lo scopo del C.d.E. è realizzare una più stretta unione fra i suoi componenti per specialmente salvaguardare e promuovere ideali principi di loro comune patrimonio;

riconoscendo che il patrimonio architettonico costituisce una espressione irripetibile della ricchezza e della diversità del patrimonio culturale dell'Europa, una testimonianza inestimabile del nostro passato e un bene comune a tutti gli europei; Vista la Convenzione Culturale Europea firmata a Parigi il 19 dicembre 1954 e soprattutto l'articolo 1;

vista la Carta Europea del Patrimonio Architettonico adottata dal Comitato dei ministri del C. d. E. il 26 settembre 1975 e la Risoluzione (76) 28, adottata il 14 aprile 1976, relativa all'adattamento dei sistemi legislativi e regolamenti nazionali alle esigenze della conservazione integrale del patrimonio architettonico;

tenuto conto della raccomandazione n. R (80) 16 del Comitato dei Ministri agli stati membri non riguardante la formazione specialistica di architetti, urbanisti, ingegneri, paesaggisti come dalla raccomandazione n. R (81) 13 del Comitato dei Ministri adottata l'11 luglio 1981 concernente le azioni da intraprendere a favore di certi mestieri in via di estinzione nell'ambito delle attività artigianali;

richiamando l'importanza di trasmettere un insieme di i riferimenti culturali alle generazioni future, di migliorare la qualità della vita urbana e rurale e di favorire contemporaneamente lo sviluppo economico, sociale e culturale degli Stati e delle regioni;

---

<sup>7</sup> Testo integrale sul sito <http://computerscience.unicam.it/devivo/legislazione/Carta%20di%20Amsterdam%201975.pdf>. Ultima consultazione 27.11.18.

affermando l'importanza di accordarsi sugli orientamenti essenziali per una politica comune che garantisca la salvaguardia e la valorizzazione del patrimonio architettonico,

hanno convenuto quanto segue:

#### **Art. 1 – Definizioni di patrimonio Architettonico.**

Ai fini della presente Convenzione l'espressione "patrimonio architettonico" è considerata come comprendente i beni immobili seguenti:

- 1) I Monumenti: tutte le opere particolarmente notevoli per il loro interesse storico, archeologico, artistico, scientifico, sociale, tecnico comprese le installazioni o gli elementi decorativi facenti parte delle opere stesse;
- 2) Gli insiemi architettonici: agglomerati omogenei di costruzioni urbanistiche o rurali notevoli per il loro interesse storico, archeologico, artistico, scientifico, sociale o tecnico e sufficientemente coerenti per essere oggetto di una delimitazione topografica;
- 3) I siti: opere combinate dell'uomo e della natura parzialmente costruite e costituenti spazi sufficientemente caratteristici ed omogenei per essere oggetto di una delimitazione topografica, notevoli per il loro interesse storico, archeologico, artistico, scientifico, sociale o tecnico.

#### **Art. 2 – Notificazione dei Beni da proteggere.**

Per identificare con precisione i monumenti, gli insiemi architettonici e in siti suscettibili d'essere protetti, ciascuna Parte si impegna a predisporre un inventario e, in caso di pesante minaccia sul bene considerato a stabilire nel tempo più breve possibile una documentazione appropriata.

#### **Art. 3 – Procedure legali di protezione.**

Ciascuna Parte si impegna:

- 1) a istituire un regime legale di protezione del patrimonio architettonico;
- 2) ad assicurare all'interno del regime e secondo le modalità proprie di ciascuno Stato o regione la protezione dei monumenti, degli insiemi architettonici e dei siti.

#### **Art. 4**

Ciascuna Parte si impegna:

- 1) ad applicare in virtù della protezione giuridica dei beni considerati le procedure di controllo e di autorizzazione appropriate;
- 2) ad evitare che i beni predetti siano snaturati, degradati o demoliti. In questa prospettiva ciascuna Parte si impegna, se ciò non è stato già fatto, ad introdurre nella sua legislazione disposizione prevedente:
  - a) a sottomettere ad una autorità competente progetti di demolizione o interventi sui monumenti già protetti, o sotto procedura di protezione, così che ogni altro progetto che riguardi il loro ambiente;
  - b) a sottomettere ad una autorità competente le iniziative riguardanti tutto o in parte un insieme architettonico o un sito e indirizzare a lavori:
    - di demolizione di edilizi
    - di costruzione di nuovi edilizi
    - di modificazioni importanti che porterebbero effetto sul carattere d'insieme architettonico o di sito;
  - c) La possibilità per i poteri pubblici di mettere in mora il proprietario di un bene protetto ad effettuare lavori o di sostituirsi ad esso in caso di inadempienza;
  - d) La possibilità di espropriare il bene protetto.

#### **Art. 5**

Ciascuna Parte si impegna d'impedire lo spostamento di tutto o parte di un monumento protetto, salvo che la salvaguardia materiale di esso lo esigerebbe assolutamente. In questo caso l'autorità competente assumerebbe ogni garanzia necessaria per la sua scomposizione, il suo trasferimento e la sua ricomposizione.

#### **Art. 6 – Misure complementari**

Ciascuna Parte si impegna a:

- 1) prevedere, in funzione delle competenze nazionali, regionali o locali e nei limiti dei bilanci disponibili, un sostegno finanziario dei poteri pubblici ai lavori di conservazione e restauro del patrimonio architettonico situato sul proprio territorio;
- 2) ricorrere, all'occorrenza, a misure fiscali suscettibili di favorire la tutela di questo patrimonio;
- 3) incoraggiare le iniziative private in materia di conservazione e restauro di questo patrimonio.

## **Art. 7**

In prossimità dei monumenti, all'interno degli insiemi architettonici e dei siti, ciascuna parte si impegna a promuovere misure miranti a migliorare la qualità dell'ambiente.

## **Art. 8**

Ciascuna Parte si impegna per limitare i rischi di degradazione fisica del patrimonio architettonico:

- 1) a sostenere la ricerca scientifica volta sia a identificare e analizzare gli effetti nocivi dell'inquinamento che definire i mezzi per ridurre o eliminare degli stessi;
- 2) a prendere in considerazione problemi specifici sulla tutela del patrimonio architettonico nella politica di lotta all'inquinamento.

## **Art. 9 – Sanzioni**

Ciascuna Parte nel quadro dei propri poteri, si impegna a fare in modo che le infrazioni alla legislazione di protezione del patrimonio architettonico siano oggetto di misure appropriate e soddisfacenti da parte delle autorità competenti e queste misure possano portare, all'occorrenza, all'obbligo per gli autori di demolire un nuovo edificio costruito irregolarmente o di ripristinare il bene alla situazione antecedente.

## **Art. 10 – Politica di conservazione**

Ciascuna Parte si impegna ad adottare una politica di conservazione integrata che:

- 1) ponga in essere la protezione del patrimonio architettonico fra gli elementi essenziali dell'assetto del territorio e della urbanizzazione e che assicuri il giusto rilievo di questa necessità nei diversi stadi della elaborazione dei piani di sistemazione e nelle autorizzazioni di lavori;
- 2) susciti programmi di restauro e di mantenimento del patrimonio architettonico;
- 3) faccia della tutela, dell'attività e della valorizzazione del patrimonio architettonico un elemento considerevole della politica in materia di cultura, d'ambiente e assetto del territorio;
- 4) favorisca, finché possibile, nel quadro dei processi di assetto del territorio e di urbanizzazione, la conservazione e la utilizzazione di edifici di cui la propria importanza non giustificherebbe una protezione ai sensi dell'articolo 3, paragrafo 1 della presente Convenzione, ma che presenterebbero un valore di contorno dal punto di vista dell'ambiente urbano o rurale o della qualità della vita;

- 5) favorisca l'applicazione e lo sviluppo, indispensabile per l'avvenire del patrimonio, di tecniche e materiali tradizionali.

#### **Art. 11**

Ciascuna Parte si impegna a favorire, rispettando il carattere architettonico e storico del patrimonio:

- alla utilizzazione dei beni protetti tenendo conto delle necessità della vita contemporanea;
- all'adattamento, quando se ne presenta l'occasione di edifici antichi a nuove utilizzazioni.

#### **Art. 12**

Tenendo conto del grande interesse a facilitare la visita da parte del pubblico dei beni protetti, ciascuna Parte si impegna a fare in modo che le conseguenze di questa apertura al pubblico, soprattutto le sistemazioni di accesso, non portino effetto al carattere architettonico e storico di quei beni e del loro ambiente.

#### **Art. 13**

Al fine di facilitare la messa in opera di questa politica, ciascuna Parte si impegna a sviluppare nel contesto delle proprie acquisizioni politiche ed amministrative, la cooperazione effettiva ai diversi stadi dei servizi responsabili della conservazione, dell'azione culturale, dell'ambiente e dell'assetto del territorio.

#### **Art. 14 – Partecipazione e associazioni**

Per assecondare l'azione dei poteri pubblici iniziante a favorire la conoscenza, la protezione, il restauro, la conservazione, la gestione e l'attività del patrimonio architettonico ciascuna Parte si impegna:

- 1) a dare spazio, nei diversi stadi dei processi di decisione, nelle strutture di formazione, di consultazione e di collaborazione con lo Stato, ai gruppi locali, alle istituzioni e associazioni culturali e al pubblico;
- 2) a favorire lo sviluppo del mecenatismo e di associazioni a scopo non lucroso in materia.

#### **Art. 15 – Informazione e formazione**

Ciascuna Parte si impegna:

- 1) a valorizzare la conservazione del patrimonio architettonico nell'opinione

pubblica sia come elemento di identità culturale che come sorgente di ispirazione di creatività per le generazioni presenti e future;

- 2) a promuovere a questo fine una politica di formazione e di sensibilizzazione soprattutto con l'aiuto delle tecniche moderne di diffusione e di attività avendo in particolare come obiettivo:
  - a. Suscitare e accrescere la sensibilità del pubblico, fin dall'età scolare, alla tutela del patrimonio, alla qualità del costruito e alla espressione architettonica;
  - b. Mettere in evidenza l'unità del patrimonio culturale e i legami esistenti con il patrimonio architettonico delle arti, delle tradizioni popolari e dei modi di vita sia a livello europeo, nazionale o regionale.

#### **Art. 16 – Coordinamento Europeo delle politiche di tutela**

Le Parti si impegnano a scambiarsi informazioni sulle loro politiche di conservazione in ciò che concerne:

- 1) i metodi da stabilire in materia di inventario, di protezione e di conservazione dei beni, tenendo conto della evoluzione storica e dell'incremento progressivo del patrimonio architettonico;
- 2) i mezzi più idonei per conciliare l'istanza di protezione del patrimonio architettonico con le necessità contemporanee della vita economica sociale e culturale;
- 3) le possibilità offerte dalle nuove tecnologie concernenti insieme l'identificazione e la registrazione, la lotta contro il degrado dei materiali, la ricerca scientifica, le opere di restaurazione e i luoghi di gestione e valorizzazione del patrimonio architettonico;
- 4) i mezzi per promuovere la creatività architettonica che assicuri il contributo della nostra epoca al patrimonio di Europa (...)

#### **Art. 18**

Le Parti si impegnano a prestarsi, quando necessario, assistenza tecnica reciproca che si manifesti con scambi di esperienze e di esperti in materia di tutela della conservazione architettonica.

#### **Art. 19**

Le Parti si impegnano a favorire nel quadro delle legislazioni nazionali pertinenti o degli accordi internazionali attraverso i quali sono legati, gli scambi europei di specialisti sulla conservazione del patrimonio architettonico, compresi nell'ambito della formazione permanente.

## **Art. 20**

Ai fini della presente Convenzione, un Comitato di esperti istituito dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa in virtù dell'articolo 17 dello Statuto del Consiglio d'Europa è incaricato di seguire l'applicazione della Convenzione e in particolare:

- 1) di sottoporre periodicamente al Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa un rapporto sulla situazione delle politiche di tutela del patrimonio architettonico all'interno degli Stati Parti nella Convenzione, sulla applicazione dei tecnici che essa ha emanato e sulle loro attività;
- 2) di proporre al Comitato dei Ministri del C.d.E. tutte le misure tendenti a mettere in opera le disposizioni della Convenzione nell'ambito delle attività multilaterali e in materia di revisione o miglioramento della Convenzione così come l'informazione al pubblico sugli obiettivi della Convenzione;
- 3) di fare raccomandazioni al Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa relativi all'invito rivolto agli stati non membri del Consiglio d'Europa ad aderire alla Convenzione.

## **Art. 21**

Le disposizioni della presente Convenzione non hanno effetto sulla applicazione di disposizioni specifiche più favorevoli sulla protezione dei beni previste dall'articolo 1 contenente:

- la Convenzione concernente la Protezione del Patrimonio mondiale, culturale e naturale del 16 novembre 1972;
- la Convenzione europea per la protezione del patrimonio archeologico del 6 maggio 1969.

## **Art. 22 – Clausole finali.**

La presente Convenzione è aperta alla firma degli Stati membri del Consiglio d'Europa.

- 1) Sarà sottomessa a ratifica, accettazione o approvazione; gli strumenti di ratifica, d'accettazione o di approvazione saranno depositati presso il Segretario Generale del Consiglio d'Europa;
- 2) La presente Convenzione entrerà in vigore il primo giorno del mese che segue la scadenza del periodo ai tre mesi dopo la data alla quale tre Stati membri del Consiglio d'Europa avranno espresso la loro adesione alla Convenzione conformemente alle disposizioni del paragrafo precedente;

- 3) Essa entrerà in vigore rispetto ad ogni Stato membro che esprimerà posteriormente la sua adesione alla Convenzione, il primo giorno del mese che segue la scadenza del periodo di tre mesi dopo la data di deposito degli strumenti di ratificazione, di accettazione o di approvazione.

### **Art. 23**

Dopo l'entrata in vigore della presente Convenzione, il Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa potrà invitare tutti gli Stati non membri del Consiglio così come la Comunità Economica Europea ad aderire alla presente Convenzione, con decisione presa a maggioranza secondo l'articolo 20 dello Statuto del Consiglio d'Europa e all'unanimità dei rappresentanti degli Stati contraenti aventi diritto di sede al Comitato.

Per tutti gli Stati aderenti o per la Comunità Economica Europea in caso di adesione, la Convenzione entrerà in vigore il primo giorno del mese che segue la scadenza di tre mesi dalla data di deposito degli strumenti, presso il Segretario Generale del Consiglio d'Europa.

### **Art. 24**

- 1) Ogni Stato può al momento della firma o al momento del deposito del suo strumento di ratifica, di accettazione o approvazione o di adesione indicare il o i territori entro i quali si applicherà la presente Convenzione;
- 2) Ogni Stato può, in ogni altro momento in seguito, con una dichiarazione indirizzata al Segretario Generale del Consiglio d'Europa, estendere l'applicazione della presente Convenzione ad ogni altro territorio indicato nella dichiarazione. La Convenzione entrerà in vigore rispetto a questo territorio il primo giorno del mese che segue la scadenza di un periodo di tre mesi dopo la data di arrivo della dichiarazione al Segretario Generale;
- 3) Ogni dichiarazione fatta in virtù dei due paragrafi precedenti potrà essere ritirata per ciò che concerne il territorio indicato nella dichiarazione, con notifica indirizzata al Segretario Generale. Il ritiro avrà effetto il primo giorno del mese che segue la scadenza di un periodo di sei mesi dopo la data di ricevuta della notifica da parte del Segretario Generale.

### **Art. 25**

- 1) Ogni Stato può al momento della firma o al momento di deposito del suo strumento di ratifica, accettazione approvazione o adesione, dichiarare che si



riserva il diritto di non conformarsi in tutto o in parte alle disposizioni dell'articolo 4, paragrafo c e d. Non è ammessa alcuna altra riserva;

- 2) Ogni Stato contraente che ha formulato una riserva in virtù del paragrafo precedente può ritirarla in tutto o in parte indirizzando una notifica al Segretario Generale del Consiglio d'Europa. Il ritiro avrà effetto alla data di ricevuta della notifica da parte del Segretario Generale;
- 3) La Parte che ha formulato la riserva rispetto alla disposizione menzionata al primo paragrafo precedente non può pretendere la applicazione di questa disposizione per un'altra Parte; talvolta essa può se la riserva è parziale o limitata pretendere l'applicazione di questa disposizione nella misura in cui essa ha accettato.

#### **Art. 26**

- 1) Ogni Parte può in ogni momento denunciare la presente Convenzione indirizzando una notifica al Segretario Generale del Consiglio d'Europa;
- 2) La denuncia prenderà effetto il primo giorno del mese che segue la scadenza di sei mesi dopo la data di ricevuta della notifica da parte del Segretario Generale.

#### **Art. 27**

Il Segretario Generale del Consiglio d'Europa notificherà agli Stati membri del Consiglio d'Europa, ad ogni Stato che ha aderito alla presente Convenzione e alla Comunità Economica Europea aderente:

- a. ogni firma;
- b. il deposito degli strumenti di ratifica, di accettazione, di approvazione o di adesione;
- c. Ogni data di entrata in vigore della presente Convenzione conformemente agli articoli 22, 23 e 24;
- d. Ogni altro atto, notifica o comunicazione attinente alla presente Convenzione.

IN FEDE di che i sottoscritti, a tal fine debitamente autorizzati, hanno firmato la presente Convenzione.

FATTO a Granada, il 3 ottobre 1985, in francese ed in inglese, i due testi facenti ugualmente fede, in un solo esemplare che sarà depositato presso gli archivi del Consiglio d'Europa.

Il Segretario Generale del Consiglio d'Europa ne trasmetterà la copia autenticata conforme a ciascuno degli Stati membri del Consiglio d'Europa, nonché ad ogni Stato o alla Comunità Economica Europea invitati ad aderire alla presente Convenzione.

# CARTA DI WASHINGTON (1987)

## CARTA INTERNAZIONALE PER LA SALVAGUARDIA DELLE CITTÀ STORICHE

Di seguito il testo<sup>8</sup>:

### **Preambolo e definizioni**

Tutte le città del mondo, risultanti sia da uno sviluppo più o meno spontaneo sia da un determinato progetto, sono le espressioni materiali della diversità delle società attraverso la storia e sono, per questo, tutte storiche.

La presente Carta concerne più precisamente le città, grandi o piccole, ed i centri o quartieri storici, con il loro ambiente naturale o costruito, che esprimono, oltre alla loro qualità di documento storico, i valori peculiari di civiltà urbane tradizionali. Ora, questi sono minacciati dal degrado, dalla destrutturazione o meglio, distruzione, sotto l'effetto di un modo di urbanizzazione nato nell'era industriale e che concerne oggi, universalmente, tutte le società.

Di fronte a questa situazione, spesso drammatica, che provoca perdite irreversibili di carattere culturale e sociale ed anche economico, il Consiglio internazionale dei monumenti e dei siti (ICOMOS) ha ritenuto necessario redigere una "Carta internazionale per la salvaguardia delle città storiche".

Questo nuovo testo, completando la "Carta internazionale sulla conservazione ed il restauro dei monumenti e dei siti" (Venezia, 1964), definisce i principi e gli obiettivi, i metodi e gli strumenti atti a salvaguardare la qualità delle città storiche, a favorire l'armonia della vita individuale e sociale ed a perpetuare l'insieme di beni anche modesti, che costituiscono la memoria dell'umanità.

Come nel testo della Raccomandazione dell'UNESCO "concernente la salvaguardia degli insiemi storici o tradizionali ed il loro ruolo nella vita contemporanea" (Varsavia-Nairobi, 1976) e come anche in altri strumenti internazionali, si intendono qui per "salvaguardia delle città storiche" le misure necessarie sia alla loro protezione, alla loro conservazione ed al loro restauro che al loro sviluppo coerente ed al loro adattamento armonioso alla vita contemporanea.

---

<sup>8</sup> Testo integrale sul sito <http://computerscience.unicam.it/devivo/legislazione/Carta%20di%20Amsterdam%201975.pdf>. Ultima consultazione 27.11.18

## **Principi e obiettivi**

1. La salvaguardia delle città e quartieri storici deve, per essere efficace, far parte integrante di una politica coerente di sviluppo economico e sociale ed essere presa in considerazione nei piani di assetto del territorio e di urbanistica a tutti i livelli.
2. I valori da preservare sono il carattere storico della città e l'insieme degli elementi materiali e spirituali che ne esprime l'immagine; in particolare:
  - a) la forma urbana definita dalla trama viaria e dalla suddivisione delle aree urbane;
  - b) le relazioni tra i diversi spazi urbani: spazi costruiti, spazi liberi, spazi verdi;
  - c) la forma e l'aspetto degli edifici (interno e esterno), così come sono definiti dalla loro struttura, volume, stile, scala, materiale, colore e decorazione;
  - d) le relazioni della città con il suo ambiente naturale o creato dall'uomo;
  - e) le vocazioni diverse della città acquisite nel corso della sua storia. Ogni tentativo a tali valori comprometterebbe l'autenticità della città storica.
3. La partecipazione ed il coinvolgimento degli abitanti di tutta la città sono indispensabili al successo della salvaguardia. Essi devono, dunque, essere ricercati in ogni circostanza e favoriti dalla necessaria presa di coscienza di tutte le generazioni. Non bisogna mai dimenticare che la salvaguardia delle città e dei quartieri storici concerne in primo luogo i loro abitanti.
4. Gli interventi su un quartiere o una città storica devono essere condotti con prudenza, metodo e rigore, evitando ogni dogmatismo ma tenendo in considerazione i problemi specifici a ciascun caso particolare.

## **Metodi e strumenti**

5. La pianificazione della salvaguardia delle città e dei quartieri storici deve essere preceduta da studi pluridisciplinari. Il piano di salvaguardia deve comprendere un'analisi dei dati, specialmente archeologici, storici, architettonici, tecnici, sociologici ed economici e deve definire i principali orientamenti e le modalità di azione da intraprendere a livello giuridico, amministrativo e finanziario. Esso dovrà tendere a definire un'articolazione armoniosa dei quartieri storici nell'insieme della città.
6. Il piano di salvaguardia deve individuare gli edifici o i gruppi di edifici da proteggere particolarmente, da conservare in determinate condizioni e da demolire, in circostanze eccezionali. Lo stato dei luoghi prima di ciascun intervento sarà rigorosamente documentato. Il piano deve ricevere l'adesione degli abitanti.

7. In attesa dell'adozione di un piano di salvaguardia, le azioni necessarie alla conservazione devono essere prese nel rispetto dei principi e metodi della presente Carta e della Carta di Venezia.
8. La conservazione delle città e dei quartieri storici implica una manutenzione permanente del costruito.
9. Le funzioni nuove e le reti di infrastrutture richieste dalla città contemporanea devono essere adattate alle specificità delle città storiche.

# CARTA DI CRACOVIA (2000)

In occasione dell'Anno Internazionale dell'Architettura, il 2000, la Comunità europea ha promulgato l'ultima delle "Carte del Restauro" qui presentate: la Carta di Cracovia, dal titolo ufficiale "Principi per la conservazione ed il restauro del patrimonio costruito".

La Carta di Cracovia si ricollega esplicitamente ai principi già contenuti nella Carta di Venezia.

In questo documento, tuttavia, la parola "monumento" architettonico è sostituita da "patrimonio", a significare l'interesse e l'attenzione della cultura contemporanea non solo per l'emergenza, ma per ogni opera – anche minore – caratterizzante i centri storici europei.

La Carta di Cracovia si pone l'obiettivo di sensibilizzare alla conservazione e manutenzione l'intero territorio, anche le aree di interesse paesaggistico non antropizzate, quali portatrici di storia e cultura umana. Di seguito il testo<sup>9</sup>:

## PREAMBOLO

Agendo nello spirito della Carta di Venezia, tenendo presenti le raccomandazioni internazionali e sollecitati dalle sfide derivanti dal processo di unificazione europea alle soglie del nuovo millennio, siamo consapevoli di vivere in un periodo in cui le identità, pur in un contesto generale sempre più allargato, si caratterizzano e diventano sempre più distinte. L'Europa del momento è caratterizzata dalla diversità culturale e quindi dalla pluralità dei valori fondamentali in relazione al patrimonio mobile, immobile ed intellettuale, dai diversi significati ad esso associati e conseguentemente anche da conflitti di interesse.

Questo impone a tutti i responsabili della salvaguardia del patrimonio culturale il compito di essere sempre più sensibili ai problemi ed alle scelte che essi devono affrontare nel perseguire i propri obiettivi. Ciascuna comunità, attraverso la propria memoria collettiva e la consapevolezza del proprio passato, è responsabile della identificazione e della gestione del proprio patrimonio. Questo non si può definire in modo fisso. Può essere definito solo il modo con cui il patrimonio può essere

---

9 Testo integrale sul sito <http://computerscience.unicam.it/devivo/legislazione/Carta%20di%20Amsterdam%201975.pdf>. Ultima consultazione 27.11.18

individuato. La pluralità nella società comporta anche una grande diversità del concetto di patrimonio come concepito dall'intera comunità. I monumenti, come singoli elementi del patrimonio, sono portatori di valori che possono cambiare nel tempo. Questa variabilità dei valori individuabili nei monumenti costituisce, "di volta in volta", la specificità del patrimonio nei vari momenti della nostra storia.

Attraverso questo processo di cambiamento, ogni comunità sviluppa la consapevolezza e la coscienza della necessità di tutelare i singoli elementi del costruito come portatori dei valori del proprio patrimonio comune. Gli strumenti ed i metodi sviluppati per giungere ad una corretta salvaguardia devono essere adeguati alle diverse situazioni, soggette ad un continuo processo di cambiamento. Il particolare contesto di selezione di questi valori necessita della predisposizione di un piano di conservazione e di una serie di decisioni. Queste devono essere codificate in un progetto di restauro redatto in base ad appropriati criteri tecnici e strutturali. Consci del profondo valore della Carta di Venezia, e perseguendo gli stessi obiettivi, proponiamo i seguenti principi per la conservazione e restauro nel nostro tempo del patrimonio costruito.

## **SCOPI E METODI**

1. Il patrimonio architettonico, urbano e paesaggistico, così come i singoli manufatti di questo, è il risultato di una identificazione associata ai diversi momenti storici ed ai vari contesti socio-culturali. La conservazione di questo patrimonio è il nostro scopo. La conservazione può essere attuata attraverso differenti modalità di intervento come il controllo ambientale, la manutenzione, la riparazione, il restauro, il rinnovamento e la ristrutturazione. Ogni intervento implica decisioni, selezioni e responsabilità in relazione al patrimonio nella sua totalità, anche per quelle parti che attualmente non hanno un particolare significato, ma che potrebbero assumerne uno in futuro.

2. La manutenzione e riparazione sono una parte fondamentale del processo di conservazione del patrimonio. Queste operazioni devono essere organizzate tramite la ricerca sistematica, le ispezioni, il controllo, il monitoraggio e le prove. Il possibile degrado deve essere previsto e descritto nonché sottoposto ad appropriate misure di prevenzione.

3. La conservazione del patrimonio costruito si attua attraverso il progetto di restauro, che comprende le strategie per la sua conservazione nel tempo. Questo

progetto di restauro deve essere basato su una serie di appropriate scelte tecniche e preparato all'interno di un processo conoscitivo che implichi la raccolta di informazioni e l'approfondita conoscenza dell'edificio o del sito. Questo processo comprende le indagini strutturali, le analisi grafiche e dimensionali e la identificazione del significato storico, artistico e socio-culturale; Il progetto necessita del coinvolgimento di tutte le discipline pertinenti, ed è coordinato da una persona qualificata ed esperta nel campo della conservazione e restauro.

4. La ricostruzione di intere parti "in stile" deve essere evitata. Le ricostruzioni di parti limitate aventi un'importanza architettonica possono essere accettate a condizione che siano basate su una precisa ed indiscutibile documentazione. Se necessario per un corretto utilizzo dell'edificio, il completamento di parti più estese con rilevanza spaziale o funzionale dovrà essere realizzato con un linguaggio conforme all'architettura contemporanea. La ricostruzione di un intero edificio, distrutto per cause belliche o naturali, è ammissibile solo in presenza di eccezionali motivazioni di ordine sociale o culturale, attinenti l'identità di una intera collettività.

## **DIFFERENTI TIPI DI PATRIMONIO COSTRUITO**

5. A causa della particolare vulnerabilità del patrimonio archeologico, ogni intervento riguardante lo stesso deve essere strettamente relazionato al suo contesto, al territorio ed al paesaggio. La caratteristica distruttiva degli scavi deve essere limitata il più possibile. I manufatti archeologici devono essere compiutamente documentati ad ogni scavo. Come per gli altri casi, l'intervento di conservazione dei ritrovamenti archeologici deve seguire il principio del minimo intervento, e deve essere eseguito da specialisti con tecniche e metodologie strettamente controllate.

6. L'obiettivo della conservazione dei monumenti e degli edifici storici, in un contesto urbano o rurale, è il mantenimento della loro autenticità ed integrità anche nei loro spazi interni, negli arredamenti o nelle decorazioni, nelle finiture ed in ogni connotazione architettonica e documentale. Tale conservazione richiede un appropriato "progetto di restauro" che definisce i metodi e gli obiettivi. In molti casi, questo presuppone un uso appropriato compatibile con gli spazi ed i significati architettonici esistenti. Gli interventi sugli edifici storici devono prestare particolare attenzione a tutti i periodi del passato testimoniati in essi.



7. Le decorazioni architettoniche, le sculture ed i manufatti artistici strettamente connessi con il patrimonio costruito devono essere conservati attraverso uno specifico progetto connesso con quello generale. Questo presuppone che il restauratore possieda la competenza e la formazione appropriata oltre alla capacità culturale, tecnica ed operativa, che gli permetta l'interpretazione dei risultati delle indagini relative agli specifici campi artistici. Il progetto di restauro deve garantire un corretto approccio alla conservazione dell'intero assetto, delle decorazioni e delle sculture, nel rispetto delle tecniche artigianali tradizionali e della loro necessaria integrazione come parte sostanziale del patrimonio costruito.

8. Le città ed i villaggi storici, nel loro contesto territoriale, rappresentano una parte essenziale del nostro patrimonio universale, e devono essere visti nell'insieme di strutture, spazi e attività umane, normalmente in un processo di continua evoluzione e cambiamento.

Questo coinvolge tutti i settori della popolazione, e richiede un processo di pianificazione integrata all'interno del quale si colloca una grande varietà di interventi. La conservazione nel contesto urbano ha per oggetto insiemi di edifici e spazi scoperti che costituiscono parti di aree urbane più vaste, o di interi piccoli nuclei insediativi urbani o rurali, comprensivi dei valori intangibili. In questo contesto, l'intervento consiste nel riferirsi sempre alla città nel suo insieme morfologico, funzionale e strutturale, come parte del suo territorio, del suo contesto e del paesaggio circostante. Gli edifici nelle aree storiche possono anche non avere un elevato valore architettonico in sé stessi, ma devono essere salvaguardati per la loro unità organica, per le loro connotazioni dimensionali, costruttive, spaziali, decorative e cromatiche che li caratterizzano come parti connettive, insostituibili nell'unità organica costituita dalla città. Il progetto di restauro delle città e dei villaggi storici deve prevedere la gestione delle trasformazioni e una verifica di sostenibilità delle scelte, considerando gli aspetti patrimoniali insieme con gli aspetti sociali ed economici. In tal senso risulta ad esso preliminare lo studio dei corretti metodi per la conoscenza delle forze di cambiamento e degli strumenti di gestione del processo oltre che la conoscenza dei manufatti. Il progetto di restauro delle aree storiche assume gli edifici del tessuto connettivo nella loro duplice funzione: a) di elementi che definiscono gli spazi della città nell'insieme della loro forma, e b) di sistemi distributivi di spazi interni strettamente consustanziali all'edificio stesso.

9. Il paesaggio inteso come patrimonio culturale risulta dalla prolungata interazione nelle diverse società tra l'uomo, la natura e l'ambiente fisico. Esso testimonia

del rapporto evolutivo della società e degli individui con il loro ambiente. La sua conservazione, preservazione e sviluppo fa riferimento alle caratteristiche umane e naturali, integrando valori materiali ed intangibili. È importante comprendere e rispettare le caratteristiche del paesaggio ed applicare leggi e norme appropriate per armonizzare le funzioni territoriali attinenti con i valori essenziali. In molte società, il paesaggio è storicamente correlato ai territori urbani. L'integrazione tra la conservazione del paesaggio culturale, lo sviluppo sostenibile nelle regioni e località contraddistinte da attività agricole e le caratteristiche naturali, richiede la comprensione e la consapevolezza delle relazioni nel tempo.

Ciò comporta la formazione di legami con l'ambiente costruito delle metropoli e delle città. La conservazione integrata del paesaggio archeologico e fossile e lo sviluppo di un paesaggio altamente dinamico, coinvolge valori sociali, culturali ed estetici.

10. Il ruolo delle tecniche nell'ambito della conservazione e del restauro è strettamente legato alla ricerca scientifica interdisciplinare sugli specifici materiali e sulle specifiche tecnologie utilizzate nella costruzione, riparazione e restauro del patrimonio costruito. L'intervento scelto deve rispettare la funzione originale ed assicurare la compatibilità con i materiali, le strutture ed i valori architettonici esistenti. I nuovi materiali e le nuove tecnologie devono essere rigorosamente sperimentati, comparati e adeguati alle reali necessità conservative. Quando l'applicazione in situ di nuove tecniche assume particolare rilevanza per la conservazione della fabbrica originale, è necessario prevedere un continuo monitoraggio dei risultati ottenuti, prendendo in considerazione il loro comportamento nel tempo e la possibilità della eventuale reversibilità. Dovrà essere stimolata la conoscenza dei materiali e delle tecniche tradizionali e per la loro conservazione nel contesto della moderna società, essendo di per sé stesse una componente importante del patrimonio.

## **GESTIONE**

11. La gestione del processo di cambiamento, trasformazione e sviluppo delle città storiche, così come del patrimonio culturale in generale, consiste nel costante controllo delle dinamiche del cambiamento stesso, delle scelte appropriate e dei risultati. Deve essere inoltre data particolare attenzione all'ottimizzazione dei costi di esercizio. Come parte essenziale del processo di conservazione, vanno identificati i rischi ai quali il patrimonio può essere soggetto anche in casi eccezionali, e

devono essere previsti gli opportuni sistemi di prevenzione e i piani di intervento e di emergenza. Il turismo culturale, oltre che per il suo positivo influsso sull'economia locale, deve essere considerato anche come un fattore di rischio. La conservazione del patrimonio culturale deve essere parte integrante della pianificazione e del processo di gestione di una comunità, e deve quindi contribuire allo sviluppo sostenibile, qualitativo, economico e sociale della comunità.

12. La pluralità di valori del patrimonio e la diversità degli interessi, necessita di una struttura di comunicazione che assicuri la reale partecipazione degli abitanti a tale processo oltre a quella degli specialisti e degli amministratori. È responsabilità della comunità lo stabilire appropriati metodi e strutture per assicurare la reale partecipazione degli individui e delle istituzioni a tale processo decisionale.

## **FORMAZIONE ED EDUCAZIONE**

13. La formazione e l'educazione nella conservazione del patrimonio costruito necessita di un processo di coinvolgimento sociale e deve essere integrata nei sistemi nazionali di educazione a tutti i livelli. La complessità del progetto di restauro o di ogni altro intervento di conservazione che coinvolge aspetti storici, tecnici, culturali ed economici, presuppone la nomina di un responsabile di adeguata formazione. La formazione dei conservatori deve essere di tipo interdisciplinare e prevedere accurati studi di storia dell'architettura, di teoria e tecniche di conservazione. Essa deve assicurare l'appropriata preparazione necessaria a risolvere problemi di ricerca necessari per realizzare gli interventi di conservazione e restauro in modo professionale e responsabile. I professionisti e i tecnici nelle discipline della conservazione devono conoscere le metodologie adeguate, le tecniche opportune oltre che acquisire il dibattito corrente sulle teorie e sulle politiche conservative. La qualità della manodopera specializzata tecnicamente ed artisticamente per la realizzazione del progetto di restauro deve anche essere accresciuta attraverso una migliore preparazione degli operatori nel campo dei mestieri professionali.

## **MISURE LEGALI**

14. La protezione e la conservazione del patrimonio costruito può essere meglio realizzata se vengono prese opportune misure legali ed amministrative. Ciò può essere raggiunto assicurando che il lavoro di conservazione sia affidato, o posto sotto la supervisione, di professionisti della conservazione. Le norme legali

possono anche prevedere periodi di esperienza pratica all'interno di programmi strutturati. Particolare considerazione deve essere data ai conservatori neo-formati che stiano per ottenere il permesso per lo svolgimento della libera professione, anche attraverso la supervisione di un professionista della conservazione.

## **ALLEGATI – DEFINIZIONI**

Il comitato di redazione della "Carta di Cracovia" ha usato i seguenti concetti fondamentali nel modo come qui sotto espresso.

a. **Patrimonio:** Il patrimonio culturale è quel complesso di opere dell'uomo nelle quali una comunità riconosce suoi particolari e specifici valori e nei quali si identifica. L'identificazione e la definizione delle opere come patrimonio è quindi un processo di scelta di valori.

b. **Monumento:** Il monumento è una singola opera del patrimonio culturale riconosciuto come un portatore di valori e costituente un supporto della memoria. Questa riconosce in esso rilevanti aspetti attinenti il fare ed il pensare dell'uomo, rintracciabili nel corso della storia ed ancora acquisibili a noi.

c. Per **Autenticità** di un monumento si intende la somma dei suoi caratteri sostanziali, storicamente accertati, dall'impianto originario fino alla situazione attuale, come esito delle varie trasformazioni succedutesi nel corso del tempo.

d. Per **Identità** si intende il comune riferimento di valori presenti, generati nel contesto di una comunità e di valori passati reperiti nella autenticità del monumento.

e. **Conservazione:** La Conservazione è l'insieme delle attitudini della collettività volte a far durare nel tempo il patrimonio ed i suoi monumenti. Essa si esplica in relazione ai significati che assume la singola opera, con i valori ad essa collegati.

f. **Restauro:** Il restauro è l'intervento diretto sul singolo manufatto del patrimonio, tendente alla conservazione della sua autenticità ed alla acquisizione di esso da parte delle collettività.

g. **Progetto di restauro:** Il progetto, come consequenzialità di scelte conservative, è lo specifico procedimento con il quale si attua la conservazione del patrimonio costruito e del paesaggio.

B

# THE MANIFESTO OF THE SOCIETY FOR THE PROTECTION OF ANCIENT BUILDINGS

---

## APPENDICE B

*The Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB) still works in accordance to its Manifesto written by William Morris in 1877. SPAB members are expected to support and follow the Society's principles of conservation and repair.*

A Society coming before the public with such a name as that above written must needs explain how, and why, it proposes to protect those ancient buildings which, to most people doubtless, seem to have so many and such excellent protectors. This, then, is the explanation we offer.

No doubt within the last fifty years a new interest, almost like another sense, has arisen in these ancient monuments of art; and they have become the subject of one of the most interesting of studies, and of an enthusiasm, religious, historical, artistic, which is one of the undoubted gains of our time; yet we think that if the present treatment of them be continued, our descendants will find them useless for study and chilling to enthusiasm. We think that those last fifty years of knowledge and attention have done more for their destruction than all the foregoing centuries of revolution, violence, and contempt.

For Architecture, long decaying, died out, as a popular art at least, just as the knowledge of medieval art was born. So that the civilised world of the nineteenth century has no style of its own amidst its wide knowledge of the styles of other centuries. From this lack and this gain arose in men's minds the strange idea of

the Restoration of ancient buildings; and a strange and most fatal idea, which by its very name implies that it is possible to strip from a building this, that, and the other part of history - of its life that is - and then to stay the hand at some arbitrary point, and leave it still historical, living, and even as it once was.

In early times this kind of forgery was impossible, because knowledge failed the builders, or perhaps because instinct held them back. If repairs were needed, if ambition or piety pricked on to change, that change was of necessity wrought in the unmistakable fashion of the time; a church of the eleventh century might be added to or altered in the twelfth, thirteenth, fourteenth, fifteenth, sixteenth, or even the seventeenth or eighteenth centuries, but every change, whatever history it destroyed, left history in the gap, and was alive with the spirit of the deeds done midst its fashioning. The result of all this was often a building in which the many changes, though harsh and visible enough, were, by their very contrast, interesting and instructive and could by no possibility mislead. But those who make the changes wrought in our day under the name of Restoration, while professing to bring back a building to the best time of its history, have no guide but each his own individual whim to point out to them what is admirable and what contemptible; while the very nature of their task compels them to destroy something and to supply the gap by imagining what the earlier builders should or might have done. Moreover, in the course of this double process of destruction and addition the whole surface of the building is necessarily tampered with; so that the appearance of antiquity is taken away from such old parts of the fabric as are left, and there is no laying to rest in the spectator the suspicion of what may have been lost; and in short, a feeble and lifeless forgery is the final result of all the wasted labour.

It is sad to say, that in this manner most of the bigger Minsters, and a vast number of more humble buildings, both in England and on the Continent, have been dealt with by men of talent often, and worthy of better employment, but deaf to the claims of poetry and history in the highest sense of the words.

For what is left we plead before our architects themselves, before the official guardians of buildings, and before the public generally, and we pray them to remember how much is gone of the religion, thought and manners of time past, never by almost universal consent, to be Restored; and to consider whether it be possible to Restore those buildings, the living spirit of which, it cannot be too often repeated, was an inseparable part of that religion and thought, and those past manners. For our part we assure them fearlessly, that of all the Restorations yet undertaken the worst have meant the reckless stripping [from] a building of some of its most interesting material features; while the best have their exact analogy in the

Restoration of an old picture, where the partly-perished work of the ancient craftsman has been made neat and smooth by the tricky hand of some unoriginal and thoughtless hack of today. If, for the rest, it be asked us to specify what kind of amount of art, style, or other interest in a building, makes it worth protecting, we answer, anything which can be looked on as artistic, picturesque, historical, antique, or substantial: any work in short, over which educated, artistic people would think it worthwhile to argue at all.

It is for all these buildings, therefore, of all times and styles, that we plead, and call upon those who have to deal with them to put Protection in the place of Restoration, to stave off decay by daily care, to prop a perilous wall or mend a leaky roof by such means as are obviously meant for support or covering, and show no pretence of other art, and otherwise to resist all tampering with either the fabric or ornament of the building as it stands; if it has become inconvenient for its present use, to raise another building rather than alter or enlarge the old one; in fine to treat our ancient buildings as monuments of a bygone art, created by bygone manners, that modern art cannot meddle with without destroying. Thus, and thus only, shall we escape the reproach of our learning being turned into a snare to us; thus, and thus only can we protect our ancient buildings, and hand them down instructive and venerable to those that come after us.

*William Morris, 1877*



C

# NORME PER L'EDILIZIA RESIDENZIALE

---

# APPENDICE C

## LEGGE 5 AGOSTO 1978, N. 457 NORME PER L'EDILIZIA RESIDENZIALE

**Artt. da 1 a 3** (*omissis*)

### **Art. 4. Attribuzioni delle regioni**

1. Le regioni, per le finalità di cui all'art. 1, provvedono in particolare a:

- a) individuare il fabbisogno abitativo nel territorio regionale, distinguendo quello che può essere soddisfatto attraverso il recupero del patrimonio edilizio esistente e quello da soddisfare con nuove costruzioni; nonché il fabbisogno per gli insediamenti rurali nell'ambito dei piani di sviluppo agricolo;
- b) formare programmi quadriennali e progetti biennali di intervento per l'utilizzazione delle risorse finanziarie disponibili, includendovi anche eventuali stanziamenti integrativi disposti da loro stesse;
- c) ripartire gli interventi per ambiti territoriali, di norma sovracomunali, assicurando il coordinamento con l'acquisizione e urbanizzazione delle aree occorrenti all'attuazione dei programmi, e determinare la quota dei fondi da ripartire per ambiti territoriali, di norma comunali, per gli interventi di recupero del patrimonio edilizio esistente, in relazione ai fabbisogni di cui alla precedente

lettera a) e in misura comunque non inferiore al 15 per cento delle risorse disponibili;

- d) individuare i soggetti incaricati della realizzazione dei programmi edilizi secondo i criteri di scelta indicati nel successivo art. 25;
- e) esercitare la vigilanza sulla gestione amministrativo-finanziaria delle cooperative edilizie, comunque fruente di contributi pubblici;
- f) formare e gestire, a livello regionale, l'anagrafe degli assegnatari di abitazioni di edilizia residenziale comunque fruente di contributo statale, sulla base dei criteri generali definiti dal Comitato per l'edilizia residenziale;
- g) definire i costi massimi ammissibili, nell'ambito dei limiti di cui alla lettera n) del precedente articolo 3, dandone contestuale comunicazione al Comitato per l'edilizia residenziale;
- h) comunicare ogni tre mesi al Comitato per l'edilizia residenziale ed alla sezione autonoma della Cassa depositi e prestiti di cui al successivo art. 10 la situazione di cassa riguardante la gestione del trimestre precedente ed il presumibile fabbisogno dei pagamenti da effettuare nel trimestre successivo sulla base dello stato di avanzamento dei lavori;
- i) redigere annualmente, nel termine e con le modalità stabilite dal Comitato per l'edilizia residenziale, una relazione sullo stato di attuazione dei programmi nonché sulla attività svolta ai sensi della precedente lettera e) e dell'articolo 5 del D.P.R. 30 dicembre 1972, n. 1036;
- l) disporre la concessione dei contributi pubblici previsti dalla presente legge;
- m) esercitare il controllo sul rispetto da parte dei soggetti incaricati della realizzazione dei programmi di edilizia abitativa fruente di contributi pubblici, delle procedure e dei vincoli economici e tecnici stabiliti per la realizzazione dei programmi stessi ed accertare il possesso dei requisiti da parte dei beneficiari dei contributi dello Stato.

2. Le regioni possono provvedere alla eventuale integrazione dei programmi edilizi utilizzando finanziamenti stanziati con apposite leggi regionali, dandone contestuale comunicazione al Comitato per l'edilizia residenziale. *(Il Comitato per l'edilizia residenziale è stato soppresso dall'articolo 62 del decreto legislativo n. 112 del 1998.)*

**Artt. da 5 a 9 (omissis)**

## **Titolo II – Artt. da 10 a 13**

*(titolo abrogato dall'articolo 7, comma 1, del decreto legislativo n. 284 del 1999; fatte salve le previsioni di cui all'articolo 18, comma 2, della legge m. 136 del 1999)*

### **Artt. 14 e 15 (omissis)**

#### **Art. 16. Mutui agevolati**

1. Ai sensi del secondo comma del precedente art. 14, sono concessi, dagli istituti e dalle sezioni di credito fondiario ed edilizio, mutui agevolati assistiti da contributo dello Stato per la realizzazione di nuove abitazioni, anche in deroga alle vigenti disposizioni legislative e statutarie, nella misura del cento per cento della spesa sostenuta per l'acquisizione dell'area e per la costruzione, con il limite massimo di lire 24 milioni per ogni abitazione.

2. L'ammontare massimo del mutuo previsto dal comma precedente è soggetto, ai sensi del precedente art. 2, secondo comma, n. 1, a revisione biennale a decorrere dalla data di entrata in vigore della presente legge. Per la determinazione del mutuo concedibile si fa riferimento al limite massimo vigente al momento della deliberazione del provvedimento regionale di concessione del contributo dello Stato.

3. La superficie massima delle nuove abitazioni di cui al presente articolo, misurata al netto dei muri perimetrali e di quelli interni, non può superare, pena la decadenza dai benefici previsti dalla presente legge, metri quadrati 95, oltre a metri quadrati 18 per autorimessa o posto macchina.

### **Artt. da 17 a 19 (omissis)**

#### **Art. 20. Limiti di reddito per l'accesso ai mutui agevolati e relativi tassi**

1. I limiti massimi di reddito per l'accesso ai mutui agevolati, di cui alla presente legge, da destinare all'acquisto, alla costruzione, all'ampliamento o al riattamento di un'abitazione e quelli per l'assegnazione di un'abitazione fruente di mutuo agevolato, sono fissate:

- a) per gli assegnatari di abitazioni costruite da enti pubblici e destinate ad essere cedute in proprietà; per i soci di cooperative edilizie a proprietà individuale o loro consorzi; per gli acquirenti di abitazioni realizzate da imprese di costruzione o loro consorzi e per i privati:

- 1) in lire 6.000.000 con mutui al tasso del 4,5 per cento;
  - 2) in lire 8.000.000 con mutui al tasso del 6,50 per cento;
  - 3) in lire 10.000.000 con mutui al tasso del 9 per cento;
- b) per gli assegnatari di abitazioni costruite da comuni o da istituti autonomi per le case popolari, destinate ad essere date in locazione, e per i soci di cooperative edilizie a proprietà indivisa o loro consorzi, che usufruiscono di mutui al tasso del 3 per cento, in lire 6.000.000.
2. I limiti di reddito ed i tassi anzidetti sono soggetti a revisione biennale ai sensi della lettera o) dell'art. 3.
3. Ai fini della determinazione dell'onere a carico del mutuatario si tiene conto del reddito complessivo familiare quale risulta dall'ultima dichiarazione dei redditi presentata da ciascun componente del nucleo familiare prima dell'assegnazione o dell'acquisto dell'alloggio ovvero, nel caso di alloggi costruiti da privati, prima dell'atto di liquidazione finale del mutuo.

#### **Artt. da 21 a 25 (*omissis*)**

#### **Art. 26. Edilizia rurale**

1. Al fine di migliorare le condizioni di vita nelle campagne, è concesso un concorso nel pagamento degli interessi sui mutui e sugli interessi di preammortamento concessi dagli istituti e dalle sezioni di credito fondiario ed edilizio o dagli istituti e dalle sezioni di credito agrario di miglioramento anche in deroga alle norme legislative e statutarie che ne regolano l'attività per la costruzione, l'ampliamento o il riattamento di fabbricati rurali ad uso di abitazione di coltivatori diretti, proprietari o affittuari, mezzadri o coloni e di imprenditori a titolo principale, a condizione che gli stessi vi risiedano da almeno cinque anni, esercitando l'attività agricola e a condizione che nessun membro convivente del nucleo familiare abbia altra abitazione rurale in proprietà nel territorio comunale o nei comuni contermini e che il reddito complessivo del nucleo familiare, determinato ai sensi del precedente [art. 20](#), non sia superiore a lire 10 milioni. I benefici predetti sono attribuiti secondo le priorità stabilite dalle leggi regionali.
2. Tali mutui, di durata massima quindicennale, oltre al periodo di preammortamento, sono concessi dagli istituti predetti per un importo massimo di lire 24 milioni.

3. Il concorso nel pagamento degli interessi previsto dal primo comma viene concesso agli istituti di credito per consentire loro di praticare, a favore dei mutuatari, sia nel periodo di preammortamento sia nel periodo di ammortamento, i tassi agevolati stabiliti nel successivo comma e viene determinato nella misura pari alla differenza tra le rate di preammortamento e ammortamento, calcolate al tasso di riferimento determinato con decreto del Ministro del tesoro, e le rate di preammortamento e ammortamento calcolate al tasso agevolato.

4. I tassi agevolati sono stabiliti nella misura del 6 per cento per i coltivatori di retti e dell'8 per cento per gli imprenditori agricoli a titolo principale, ridotti rispettivamente al 4 e al 6 per cento per i territori di cui alla legge 3 dicembre 1971, n. 1102, e successive modificazioni e integrazioni.

5. Il Comitato per l'edilizia residenziale sulla base delle direttive emesse ai sensi degli articoli 2 e 3 della presente legge provvede al riparto tra le regioni dei fondi destinati agli interventi previsti dal presente articolo nonché alla determinazione della quota da destinare all'ampliamento ed al riattamento delle abitazioni.

#### **Art. 27. Individuazione delle zone di recupero del patrimonio edilizio esistente**

1. I comuni individuano, nell'ambito degli strumenti urbanistici generali, le zone ove, per le condizioni di degrado, si rende opportuno il recupero del patrimonio edilizio ed urbanistico esistente mediante interventi rivolti alla conservazione, al risanamento, alla ricostruzione e alla migliore utilizzazione del patrimonio stesso. Dette zone possono comprendere singoli immobili, complessi edilizi, isolati ed aree, nonché edifici da destinare ad attrezzature.

2. Le zone sono individuate in sede di formazione dello strumento urbanistico generale ovvero, per i comuni che, alla data di entrata in vigore della presente legge ne sono dotati, con deliberazione del consiglio comunale [sottoposta al controllo di cui all'art. 59 della legge 10 febbraio 1953, n. 62] (*controllo soppresso dalla legge n. 127 del 1997*).

3. Nell'ambito delle zone, con la deliberazione di cui al precedente comma o successivamente con le stesse modalità di approvazione, possono essere individuati gli immobili, i complessi edilizi, gli isolati e le aree per i quali il rilascio della concessione è subordinato alla formazione dei piani di recupero di cui al successivo art. 28.

4. Per le aree e gli immobili non assoggettati al piano di recupero e comunque non compresi in questo, si attuano gli interventi edilizi che non siano in contrasto con le previsioni degli strumenti urbanistici generali. Ove gli strumenti urbanistici generali subordinino il rilascio della concessione alla formazione degli strumenti attuativi, ovvero nell'ambito delle zone destinate a servizi i cui vincoli risultano scaduti, sono sempre consentiti, in attesa di tali strumenti urbanistici attuativi, gli interventi previsti dalle lettere a), b), c) e d) del primo comma dell'art. 31 che riguardino singole unità immobiliari o parti di esse. Inoltre sono consentiti gli interventi di cui alla lettera d) del primo comma dell'art. 31 che riguardino globalmente uno o più edifici anche se modificchino fino al 25 per cento delle destinazioni preesistenti purché il concessionario si impegni, con atto trascritto a favore del comune e a cura e spese dell'interessato, a praticare, limitatamente alla percentuale mantenuta ad uso residenziale, prezzi di vendita e canoni di locazione concordati con il comune ed a concorrere negli oneri di urbanizzazione ai sensi della legge 28 gennaio 1977, n. 10, e successive modificazioni. *(il comma 4 ha sostituito gli originari commi quarto e quinto per effetto dell'articolo 14 della legge n. 179 del 1992)*

#### **Art. 28. Piani per il recupero del patrimonio edilizio esistente**

1. I piani di recupero prevedono la disciplina per il recupero degli immobili, dei complessi edilizi, degli isolati e delle aree di cui al terzo comma del precedente articolo 27, anche attraverso interventi di ristrutturazione urbanistica, individuando le unità minime di intervento.

2. I piani di recupero sono approvati con la deliberazione del consiglio comunale con la quale vengono decise le opposizioni presentate al piano, *[ed hanno efficacia dal momento in cui questa abbia riportato il visto di legittimità di cui all'articolo 59 della legge 10 febbraio 1953, n. 62]*

3. Ove la deliberazione del consiglio comunale di cui al comma precedente non sia assunta, per ciascun piano di recupero, entro tre anni dalla individuazione di cui al terzo comma del precedente articolo 27 ovvero non sia divenuta esecutiva entro il termine di un anno dalla predetta scadenza, l'individuazione stessa decade ad ogni effetto. In tal caso, sono consentiti gli interventi edilizi previsti dal quarto e quinto comma del precedente articolo 27.

4. Per quanto non stabilito dal presente titolo si applicano ai piani di recupero le disposizioni previste per i piani particolareggiati dalla vigente legislazione regionale e, in mancanza, da quella statale.

5. I piani di recupero sono attuati:

*(il comma 5 ha sostituito gli originari commi quinto, sesto e settimo per effetto dell'art.13, comma 1, della legge n. 179 del 1992)*

a) dai proprietari singoli o riuniti in consorzio o dalle cooperative edilizie di cui siano soci, dalle imprese di costruzione o dalle cooperative edilizie cui i proprietari o i soci abbiano conferito il mandato all'esecuzione delle opere, dai condomini o loro consorzi, dai consorzi fra i primi ed i secondi, nonché dagli I.A.C.P. o loro consorzi, da imprese di costruzione o loro associazioni temporanee o consorzi e da cooperative o loro consorzi;

b) dai comuni, direttamente ovvero mediante apposite convenzioni con i soggetti di cui alla lettera a) nei seguenti casi:

1) per gli interventi che essi intendono eseguire direttamente per il recupero del patrimonio edilizio esistente nonché, limitatamente agli interventi di rilevante interesse pubblico, con interventi diretti;

2) per l'adeguamento delle urbanizzazioni;

3) per gli interventi da attuare, mediante cessione volontaria, espropriazione od occupazione temporanea, previa diffida nei confronti dei proprietari delle unità minime di intervento, in caso di inerzia dei medesimi, o in sostituzione dei medesimi nell'ipotesi di interventi assistiti da contributo. La diffida può essere effettuata anche prima della decorrenza del termine di scadenza del programma pluriennale di attuazione nel quale il piano di recupero sia stato eventualmente incluso.

6. I comuni, sempre previa diffida, possono provvedere all'esecuzione delle opere previste dal piano di recupero, anche mediante occupazione temporanea, con diritto di rivalsa, nei confronti dei proprietari, delle spese sostenute.

7. I comuni possono affidare la realizzazione delle opere di urbanizzazione primaria e secondaria ai proprietari singoli o riuniti in consorzio che eseguano gli interventi previsti dal piano di recupero.



## **Art. 29. Utilizzazione dei fondi da parte dei comuni**

1. Per l'attuazione dei piani di recupero da parte dei comuni, nei casi previsti dal quinto comma del precedente art. 28, viene utilizzata la quota dei fondi destinata al recupero del patrimonio edilizio esistente, ai sensi della lettera c) del precedente art. 4, detratta la parte destinata alla concessione dei contributi dello Stato per i mutui agevolati.

2. La predetta quota è messa a disposizione dei comuni e può essere utilizzata, nei limiti che saranno determinati dalla regione, anche per il trasferimento e la sistemazione temporanea delle famiglie, con esclusione della costruzione di nuovi alloggi, per la prosecuzione delle attività economiche insediate negli immobili interessati dagli interventi, nonché per la redazione dei piani di recupero.

## **Art. 30. Piani di recupero di iniziativa dei privati**

1. I proprietari di immobili e di aree compresi nelle zone di recupero, rappresentanti, in base all'imponibile catastale, almeno i tre quarti del valore degli immobili interessati, possono presentare proposte di piani di recupero.

2. In deroga agli articoli 1120, 1121 e 1136, quinto comma, del codice civile gli interventi di recupero relativi ad un unico immobile composto da più unità immobiliari possono essere disposti dalla maggioranza dei condomini che comunque rappresenti almeno la metà del valore dell'edificio. *(comma inserito dall'articolo 15, comma 1, della legge n. 179 del 1992)*

3. La proposta di piano è adottata con deliberazione del consiglio comunale unitamente alla convenzione contenente le previsioni stabilite dall'art. 28, comma quinto, della legge 17 agosto 1942, n. 1150, e successive modificazioni.

4. La proposta di piano deve essere pubblicata, ai sensi della legge 17 agosto 1942, n. 1150, con la procedura prevista per i piani particolareggiati.

5. I piani di recupero di iniziativa dei privati diventano efficaci dopo che la deliberazione del consiglio comunale, con la quale vengono decise le opposizioni, *[ha riportato il visto di legittimità di cui all'articolo 59 della legge 10 febbraio 1953, n. 62]*.

## **Art. 31. Definizione degli interventi**

*(implicitamente abrogato dall'articolo 3 del d.P.R. n. 380 del 2001)*

1. Gli interventi di recupero del patrimonio edilizio esistente sono così definiti:

- a) interventi di manutenzione ordinaria, quelli che riguardano le opere di riparazione, rinnovamento e sostituzione delle finiture degli edifici e quelle necessarie ad integrare o mantenere in efficienza gli impianti tecnologici esistenti;
- b) interventi di manutenzione straordinaria, le opere e le modifiche necessarie per rinnovare e sostituire parti anche strutturali degli edifici, nonché per realizzare ed integrare i servizi igienico-sanitari e tecnologici, sempre che non alterino i volumi e le superfici delle singole unità immobiliari e non comportino modifiche delle destinazioni di uso;
- c) interventi di restauro e di risanamento conservativo, quelli rivolti a conservare l'organismo edilizio e ad assicurarne la funzionalità mediante un insieme sistematico di opere che, nel rispetto degli elementi tipologici, formali e strutturali dell'organismo stesso, ne consentano destinazioni d'uso con essi compatibili. Tali interventi comprendono il consolidamento, il ripristino e il rinnovo degli elementi costitutivi dell'edificio, l'inserimento degli elementi accessori e degli impianti richiesti dalle esigenze dell'uso, l'eliminazione degli elementi estranei all'organismo edilizio;
- d) interventi di ristrutturazione edilizia, quelli rivolti a trasformare gli organismi edilizi mediante un insieme sistematico di opere che possono portare ad un organismo edilizio in tutto o in parte diverso dal precedente. Tali interventi comprendono il ripristino o la sostituzione di alcuni elementi costitutivi dell'edificio, la eliminazione, la modifica e l'inserimento di nuovi elementi ed impianti;
- e) interventi di ristrutturazione urbanistica, quelli rivolti a sostituire l'esistente tessuto urbanistico edilizio con altro diverso, mediante un insieme sistematico di interventi edilizi anche con la modificazione del disegno dei lotti, degli isolati e della rete stradale.

2. Le definizioni del presente articolo prevalgono sulle disposizioni degli strumenti urbanistici generali e dei regolamenti edilizi.

3. Restano ferme le disposizioni e le competenze previste dalle leggi 1° giugno 1939, n. 1089, e 29 giugno 1939, n. 1497, e successive modificazioni ed integrazioni.

## **Art. 32. Disposizioni particolari**

1. Gli interventi sul patrimonio edilizio esistente, compresi nei piani di recupero, approvati ai sensi del secondo comma del precedente art. 28, sono inclusi nei programmi pluriennali di attuazione previsti dall'art. 13 della legge 28 gennaio 1977, n. 10. I comuni possono includere nei predetti programmi pluriennali anche gli interventi sul patrimonio edilizio esistente non compresi nei piani di recupero.
2. Nel formulare i programmi pluriennali di attuazione, i comuni sono tenuti a stimare la quota presumibile degli interventi di recupero del patrimonio edilizio esistente e valutarne la incidenza ai fini della determinazione delle nuove costruzioni previste nei programmi stessi.
3. Nei comuni con popolazione superiore a 50 mila abitanti, per gli interventi di rilevante entità non convenzionati ai sensi della legge 28 gennaio 1977, n. 10 o della presente legge, la concessione può essere subordinata alla stipula di una convenzione speciale mediante la quale i proprietari assumono, anche per i loro aventi causa, l'impegno di dare in locazione una quota delle abitazioni recuperate a soggetti appartenenti a categorie indicate dal comune, concordando il canone con il comune medesimo ed assicurando la priorità ai precedenti occupanti.

## **Artt. da 33 a 42 (*omissis*)**

## **Art. 43. – Caratteristiche tecniche degli edifici e delle abitazioni**

1. In sede di prima applicazione e fino all'emanazione delle norme di cui al precedente art. 42, gli edifici residenziali che comprendano abitazioni fruente di contributo dello Stato ai sensi della presente legge devono avere le seguenti caratteristiche:
  - a) altezza virtuale non superiore a metri 4,50, calcolata come rapporto tra i metri cubi totali vuoto per pieno dell'edificio e la somma delle superfici utili abitabili delle abitazioni;
  - b) altezza netta delle abitazioni e dei loro vani accessori, misurata tra pavimento e soffitto, fatte salve eventuali inferiori altezze previste da vigenti regolamenti edilizi, non superiore a metri 2,70 per gli ambienti abitativi e, per i vani accessori, non inferiore a metri 2,40.
2. Per l'edilizia residenziale, anche non fruente di contributi pubblici, sono consentite :

- a) la installazione nelle abitazioni dei servizi igienici e la realizzazione nei fabbricati di scale, in ambienti non direttamente aerati, alle condizioni previste negli articoli 18 e 19 della legge 27 maggio 1975, n. 166;
  - b) altezze nette degli ambienti abitativi e dei vani accessori delle abitazioni, misurate tra pavimento e soffitto, fatte salve eventuali inferiori altezze previste da vigenti regolamenti edilizi, non inferiori a metri 2,70 per gli ambienti abitativi e metri 2,40 per i vani accessori.
3. Le norme previste dal presente articolo prevalgono sulle disposizioni dei regolamenti edilizi vigenti.
4. L'applicazione delle norme previste dal presente articolo non deve comportare aumenti nelle densità abitative consentite dagli strumenti urbanistici vigenti, né nelle superfici coperte derivanti dagli indici volumetrici di utilizzazione delle aree previste dagli stessi strumenti urbanistici.
5. L'osservanza delle norme previste dal precedente primo comma e dall'ultimo comma dell'art. 16, deve risultare esplicitamente nel parere della commissione comunale edilizia e deve essere richiamata nella concessione a costruire rilasciata dal comune ai sensi della legge 28 gennaio 1977, n. 10.
6. Le disposizioni del presente articolo, ad eccezione di quella contenuta nella lettera a) del secondo comma, non si applicano per gli interventi di recupero del patrimonio edilizio esistente.

**Art. 44** (*omissis*)

**Art. 45. Trasferibilità e locazione di abitazioni realizzate nei piani di zona**

1. Gli immobili realizzati senza il contributo dello Stato su aree in diritto di superficie o in diritto di proprietà, nell'ambito dei piani di zona di cui alla legge 18 aprile 1962, n. 167, e successive modificazioni ed integrazioni, ivi compresi gli immobili con destinazioni non residenziali, possono essere ceduti ad enti pubblici, a società assicurative, nonché ad altri soggetti pubblici e privati, anche in deroga a disposizioni legislative e statutarie.
2. In tali casi è fatto obbligo agli acquirenti di locare le abitazioni esclusivamente a soggetti aventi i requisiti prescritti dalle convenzioni ed ai canoni ivi indicati.
3. Per gli alloggi fruanti di mutuo agevolato ceduti o da cedersi a comuni o ad altri enti pubblici allo scopo di destinarli alla locazione in favore degli sfrattati, non

opera anche in caso di mancato subentro nell'agevolazione la decadenza dal contributo di preammortamento.

#### **Art. 46. Cessione di aree dei piani di zona**

1. Le aree di cui all'undicesimo comma dell'art. 35 della legge 22 ottobre 1971, n. 865, possono essere altresì cedute ad imprese di costruzione e loro consorzi.
2. Le imprese di costruzione e i loro consorzi possono effettuare l'alienazione degli alloggi costruiti sulle aree di cui al precedente comma o la costituzione su di essi di diritti reali di godimento, anche in deroga al quindicesimo comma dell' art. 35 della legge 22 ottobre 1971, n.865, trasferendosi all'avente causa dal l'impresa di costruzione gli obblighi derivanti dall'applicazione del medesimo comma.
3. Salvo i casi previsti al primo comma del precedente art. 45, l'alienazione o la costituzione di diritti reali di godimento di cui al comma precedente può avvenire esclusivamente a favore di soggetti che abbiano i requisiti previsti dalle vigenti disposizioni per l'assegnazione di alloggi economici e popolari.
4. A tale effetto alla compravendita interviene anche il comune, al quale, in cambio dei residui diritti ceduti al Ministero della difesa, sarà dovuto un importo pari al valore dell'immobile determinato con i criteri indicati nel quinto comma del l'articolo successivo dedotto il corrispettivo della concessione del diritto di superficie già gravante sull'impresa concessionaria.
5. L'assegnazione degli alloggi acquistati a norma dei precedenti commi è disciplinata esclusivamente dalle disposizioni contenute nella legge 18 agosto 1978, n. 497.
6. Gli atti di trasferimento di immobili demaniali fra Ministero della difesa e comuni. ai quali si provvederà, come per quelli di immobili non demaniali, a trattativa privata, non sono sottoposti alle limitazioni di cui al regio decreto-legge 10 settembre 1923, n. 2000, convertito nella legge 17 aprile 1925, n. 473.

#### **Art. 47. Norma transitoria in materia di oneri di urbanizzazione**

1. Gli oneri di urbanizzazione primaria e secondaria, stabiliti ai sensi e con le modalità previste dalla legge 28 gennaio 1977, n. 10 sono rateizzati in non più di quattro rate semestrali.
2. I concessionari sono tenuti a prestare ai comuni opportune garanzie secondo le modalità previste dall'articolo 13 della legge 3 gennaio 1978, n. 1.

**Art. 48. Disciplina degli interventi di manutenzione straordinaria**

*(abrogato dall'articolo 136 del d.P.R. n. 380 del 2001)*

**Artt. 49 a 50** *(omissis)*

**Art. 51. Proroga dell'efficacia dei piani di zona**

1. Il termine di cui all'art. 1 del decreto-legge 2 maggio 1974, n. 115, convertito nella legge 27 giugno 1974, n. 247, è prorogato di tre anni, fermo restando il disposto del secondo comma dell'art. 3 della legge 18 aprile 1962, n. 167.

2. *(omissis)*

**Artt. da 52 a 60** *(omissis)*

# BIBLIOGRAFIA

- 
- Aa.Vv., *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia 2005.
- Benjamin W., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1981.
- Benjamin W., *Tesi di filosofia della storia*, in: Rella F., *Critica e Storia*, Cluva, Venezia 1980.
- Bradaschia M., *La Costruzione dell'Architettura*, LetteraVentidue, Siracusa, 2014.
- Bradaschia M., *Memoria Piano Progetto, Architettura e Tecniche per i Centri Storici*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Bradaschia M., *Architettura per Arcipelaghi*, Logos, Modena 2011.
- Bradaschia M., Modena M., Zilio A., *La Costruzione Tecnologica dell'Architettura*, EUT, Trieste 2018.
- Brandi C., *Teoria del Restauro*, Einaudi, Torino 1977.
- Campioli A., Lavagna M., *Tecniche e Architettura*, CittàStudi Edizioni, Novara 2013.
- Clark K., *Il revival gotico*, Einaudi, Torino 1970.
- Deplazes A., *Constructing Architecture. Materials processes structures. A handbook*, Birkäuser, Basilea, 2013.
- Foucault M., *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1980.
- La Monica G., *Ideologie e prassi del restauro*, Libreria Nuova Presenza, Palermo 1974.
- Pellegrini P.C., *Manuale del riuso architettonico*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2018.
- Rovatti P.A., *Lo storicismo, saggio introduttivo*, in: *Dizionario di Filosofia*, Rizzoli, Milano 1976.
- Tafuri M., *Lettura del testo e pratiche discorsive*, in: Aa.Vv. *Il dispositivo Foucault*, Cluva, Venezia 1977.
- Tafuri M., *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1980.
- Torsello P., *Restauro architettonico, padri, teorie, immagini*, Franco Angeli, Milano 1984.
- Viollet-le-Duc E., *L'architettura ragionata*, Jaca Book, Milano 1982.



Finito di stampare nel mese di marzo 2019  
Geca – Industrie Grafiche